

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav translatologie

Rigorózní práce

Mgr. Olga Richterová

Vývoj překladatelských metod na příkladu Písně o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka

Translation Methods in Progress with the Example of *Die
Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*

Praha 2011

Vedoucí práce: PhDr. Tomáš Svoboda, Ph.D.

Ráda bych na tomto místě poděkovala

M. Fikarovi za ochotu při telefonickém rozhovoru o překladu L. Fikara
Z. Hronovi za ochotu při telefonickém rozhovoru, zodpovězení dotazů a poskytnutí textu překladu z r. 2004
J. Kerbrovi za zprostředkování odpovědí V. Justla
E. Knechtlové za pomoc s prvními rešeršemi a za vytvoření Přílohy 2
M. Kordíkové za konzultaci literárněvědných termínů
M. Kratochvílové za překlad R. Lukavského s přednesovými značkami
K. Kudlové-Lukavské za doplnění informací z knihy „Rozhovory s dědečkem“
O. Neřoldové za setkání, informace o překladu J. Flussera a za zapůjčení dochovaných podkladů k tomuto překladu
P. Soukupovi za konzultace historických termínů
J. Stöckelerové za konzultace stylistických hodnot originálu a kontrolu závěru
T. Svobodovi, vedoucímu práce, za cenné připomínky a podněty a čas strávený nad mnoha stránkami této práce
a všem blízkým, zejména pak babičce za její neutuchající zájem, bratrovi za důkladnou kritiku a svému muži za vytrvalou podporu.

„Prohlašuji, že jsem tuto rigorózní práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“

V Praze dne...

podpis

Abstract

The thesis addresses the issue of nine Czech translations of R. M. Rilke's once extremely famous poem "Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke". The translations looked into were created over the course of ninety years, three of them belong to the pre-WWII era, six of them are post-war accomplishments.

The method used is descriptive analysis and contextualization of individual translations, leading to a comparative analysis of the translations and enabling insights into the development of translation methods.

The motivations of the translators are also dealt with, helping to answer the question why so many translations of "Cornet" have appeared in Czech so far. The issue of very different status of "Cornet" in its culture of origin and the receiving culture is also looked into. The primary objective of the work, however, is to describe a change in translation methods correlating with the changing time and social situation.

Key Words: Translation series, retranslation, Rainer Maria Rilke, Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, translation methods, translator motivation

Abstrakt

Diese Arbeit befasst sich mit neun Übersetzungen eines einmal sehr bekannten Werkes R. M. Rilkes namens „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“. Die untersuchten Übersetzungen wurden im Laufe von neunzig Jahren geschaffen, drei entstanden vor dem zweiten Weltkrieg und sechs danach.

Eine deskriptive Analyse wird auf die einzelnen Übersetzungen angewandt, sie werden auch kontextualisiert. Daraus folgt eine komparative Analyse aller Übersetzungen, die es ermöglicht, die Entwicklung der Übersetzungsmethoden zu veranschaulichen.

Weiterhin wird auf die Motivationen der Übersetzer eingegangen, um eine Erklärung für die hohe Anzahl von „Cornet“-Übersetzungen ins Tschechische zu finden. Es wird auch die sehr unterschiedliche Wahrnehmung von „Cornet“ im deutschsprachigen Raum und in Tschechien thematisiert. Das wichtigste Ziel ist es aber die zeitliche Veränderung von Übersetzungsmethoden zu beschreiben.

Schlüsselwörter: Übersetzungsserie, Rainer Maria Rilke, Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, Übersetzungsmethode, Motivation der Übersetzer

Abstrakt

Tato práce se zabývá devíti překlady jedné kdysi velmi slavné básně R. M. Rilka: „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“. Zkoumané překlady vznikly v průběhu devadesáti let, tři z nich spadají do období před druhou světovou válkou, šest jich bylo vytvořeno po ní.

Překlady jsou kontextualizovány a dále zkoumány pomocí deskriptivní analýzy. Výsledné porovnání všech překladů umožňuje znázornit vývoj překladatelských metod.

Práce se věnuje také motivacím překladatelů, snaží se zjistit příčinu vysokého počtu překladů „Korneta“. Zároveň tematizuje velmi rozdílnou recepci zkoumaného díla v německy mluvících zemích a v českém prostředí. Nejdůležitějším cílem práce však je na základě analýzy jednotlivých překladů ukázat proměnu překladatelských metod v čase.

Klíčová slova: Překladová série, vícenásobný překlad, Rainer Maria Rilke, Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka, překladatelská metoda, motivace překladatelů

Obsah

1	Úvod	7
1.1	Přehled stavu zkoumané problematiky	7
1.1.1	Výchozí text	7
1.1.2	České překlady	7
1.1.3	Recepce zkoumaných překladů	8
2	Cíl práce	9
3	Materiál, metody, rozčlenění	10
4	Výchozí text	13
4.1	Tři verze	13
4.2	Analýza	15
4.2.1	Obsah	15
4.2.1.1	Historické a biografické pozadí	15
4.2.1.2	Motivy a témata	17
4.2.2	Jazyk a forma	19
4.3	Recepce	23
4.3.1	Po vydání	23
4.3.2	Za národního socialismu	25
4.3.3	Do dnešních dnů	26
4.3.4	Autorova recepce	29
4.3.5	Hudební zpracování	32
5	Překlady	33
5.1	Překladatelská a translatologická analýza – teoretická východiska	33
5.2	Jednotlivé oddíly – překladatelská analýza	36
5.2.1	Úvod	36
5.2.2	Vybrané oddíly	37
5.3	Jednotlivé překlady – translatologická analýza	43
5.3.1	K. Hádek (1914)	43
5.3.1.1	Hádek – jednotlivé oddíly	44
5.3.1.2	Hádek – kategorizace	48
5.3.1.3	Hádek – shrnutí	51
5.3.2	J. J. Fišer (1927)	51
5.3.2.1	Fišer – jednotlivé oddíly	51
5.3.2.2	Fišer – kategorizace	55
5.3.2.3	Fišer – shrnutí	59
5.3.3	M. Maralík (1935)	59
5.3.3.1	Maralík – jednotlivé oddíly	59
5.3.3.2	Maralík – kategorizace	62
5.3.3.3	Maralík – shrnutí	64
5.3.4	L. Fikar (1949)	65
5.3.4.1	Fikar – jednotlivé oddíly	65
5.3.4.2	Fikar – kategorizace	68
5.3.4.3	Fikar – shrnutí	71
5.3.5	L. Kundera (1958)	71
5.3.5.1	Kundera – jednotlivé oddíly	72
5.3.5.2	Kundera – kategorizace	75
5.3.5.3	Kundera – shrnutí	77
5.3.6	R. Lukavský (1969)	77
5.3.6.1	Lukavský – jednotlivé oddíly	78
5.3.6.2	Lukavský – kategorizace	82

5.3.6.3	Lukavský – shrnutí	85
5.3.7	R. Havel (1941 a 1976)	85
5.3.7.1	Havel – jednotlivé oddíly	85
5.3.7.2	Havel – kategorizace	88
5.3.7.3	Havel – shrnutí	90
5.3.8	J. Flusser (1994)	90
5.3.8.1	Flusser – jednotlivé oddíly	90
5.3.8.2	Flusser – kategorizace	94
5.3.8.3	Flusser – shrnutí	97
5.3.9	Z. Hron (1986 a 2004)	97
5.3.9.1	Hron – jednotlivé oddíly	97
5.3.9.2	Hron – kategorizace	101
5.3.9.3	Hron – shrnutí	105
5.4	Porovnání překladů	105
5.4.1	Vnějazykové znaky překladů	106
5.4.2	Vnitrojazykové znaky překladů	106
6	Recepce překladů	111
6.1	Ohlasy kritiků	111
6.1.1	Před druhou světovou válkou	111
6.1.2	Po druhé světové válce	115
6.1.3	Shrnutí	118
6.2	Ohlasy překladatelů: Proč devětkrát Kornet?	119
6.2.1	Vícenásobné překlady a jejich motivace	119
6.2.2	Zjištěné motivace překladatelů	122
6.2.2.1	Fikar – motivace	123
6.2.2.2	Lukavský – motivace	123
6.2.2.3	Havel – motivace	125
6.2.2.4	Flusser – motivace	125
6.2.2.5	Hron – motivace	126
6.2.3	Shrnutí	127
7	Vývoj překladatelských metod	129
7.1	Vývoj překladatelských metod ve 20. století	129
7.1.1	První polovina 20. století	129
7.1.2	Druhá polovina 20. století	130
7.2	Metody užití v překladech Korneta	133
7.3	Shrnutí	135
8	Závěr	137
9	Použité zdroje	141
10	Přílohy	146

1 Úvod

1.1 Přehled stavu zkoumané problematiky

R. M. Rilke (1875–1926) je jeden z největších německých básníků a navíc pražský rodák. K jeho dílu existuje bohatá sekundární literatura, jeho české překlady ale v takové míře zkoumány nebyly. Roku 2008 napsala M. Otterová na FF UK diplomovou práci o překladech Rilkových cyklů básní „Sonette an Orpheus“, problematiku českých překladů próz R. M. Rilka zkoumala Š. Syrová na ÚTRL FF UK v r. 2001. Překlady rozsáhlé básně „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ ale soustavnou analýzou dosud neprošly, ačkoliv jich existuje přinejmenším devět.

1.1.1 Výchozí text

Původní text vznikl během jedné noci roku 1899 v Berlíně-Schmargendorfu, upravován byl v průběhu několika let. V překladech se vychází z verze publikované r. 1906 a posléze vydané r. 1912 v knižnici Insel-Bücherei. Až dodnes bylo v Německu této epické básně v próze v 27 oddílech vydáno přes milion exemplářů. Velice populární byla za první a druhé světové války, kdy se s ní identifikovalo velké množství vojáků, tehdy Kornet představoval vpravdě kultovní dílo.

Text je inspirován dokumentem, který objevil Rilkův strýc a jenž údajně dokazoval šlechtický původ Rilкова rodu. Zjednodušeně lze říci, že si Rilke představil příběh svého možného dávného předka. Ten v roce 1663 jako osmnáctiletý vytáhl přes Maďarsko do bitvy s Turky a při tom padl. Báseň obsahuje líčení odjezdu z domova, úmorného putování válkou zničenou zemí a nakonec slavnost na zámku, kde Kryštof po dlouhé době spí nikoli v poli, ale na posteli, a navíc se ženou. Motiv erotiky je pro báseň velmi významný, stojí ale hned vedle motivu smrti. Ta přijde ráno po milostné noci, doprovázená zbytečným hrdinstvím.

Formálně je báseň z velké části psaná v rytmizované próze, objevuje se v ní ale velké množství metafor, vnitřních rýmů a dalších prvků eufonie. Několik oddílů je v řeči vázané.

Označením „Kornet“ je v následujícím textu míněn právě výchozí text Rainera Marii Rilka, kornet s malým „k“ odkazuje k postavě vlajkonoše.

1.1.2 České překlady

První český překlad vydal Karel Hádek (1894–1950) roku 1914 a nazval ho „O lásce a smrti korneta Křištofa Rilke“. Druhý překlad vytvořil Jan Jaroslav Fišer (vlastním jménem J. J. Lehovec, v této práci se k němu bude odkazovat autorským pseudonymem) (1893–1966) roku 1927 již pod později přijatým názvem „Píseň o lásce a smrti korneta Křištofa Rilke“. Autorem třetího překladu je Milan Maralík (1912–1987), jeho překlad vyšel r. 1935 jako soukromý tisk vydaný Spolkem posluchačů filosofie Karlovy univerzity k V. česko-německému večeru konanému 4. 4. 1935 v kavárně „Opera“. Celá publikace nese název „Česko-německé překládání. Teorie a praxe“ a

obsahuje krom dvou kratších básní a teoretické stati O. Fišera i překlad „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilkeho“. To jsou všechny známé předválečné překlady.

Čtvrtým, těžko zařaditelným překladatelem je Rudolf Havel (1911–1993). Jeho první nepublikovaná verze Korneta vznikla r. 1941, r. 1976 ji Havel přepracoval (není známo jak důkladně). K vydání došlo až v knize „Utajené překlady“ r. 1996 pod názvem „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“. Vzhledem k velkému rozdílu mezi lety vzniku a dokončení překladu a publikací jsou v dalším textu uváděna data 1941 a 1976, chronologicky je báseň řazena podle data dokončení (1976). Jednoznačné je zato pořadí vzniku dalších překladů: Ladislav Fikar (1920–1975) vydal svou „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“ r. 1949, Ludvík Kundera (1920–2010) pak roku 1958 pod shodným názvem „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“, Radovan Lukavský (1919–2008) roku 1969 Korneta vydal pod zcela totožným názvem a Jindřich Flusser (1917–1994) roku 1994 pro svůj osmý převod také zvolil zavedený titul „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“. Poslední, devátý překlad poskytl Zdeněk Hron (*1944) nejprve roku 1986 studentům VŠUP (20 výtisků absolventské práce) a roku 2004 pak přepracovanou verzi tohoto překladu vydal v soukromé edici Mortovivo u Roberta Rytiny v Praze-Vinoři, obě varianty Hronova překladu jsou pro veřejnost v podstatě nedostupné. Hronův překlad z roku 1986 byl nalezen v pozůstalosti J. Flussera, finální verzi z roku 2004 zaslal osobně Z. Hron. Na překlad je opět odkazováno s ohledem na rok první publikace i finálního vydání, tedy 1986 a 2004.

1.1.3 Recepce zkoumaných překladů

Součástí práce bude nejen srovnání překladů a hledání rozdílných překladatelských metod na základě detailní práce s textem, ale i jejich zasazení do dobového kontextu prostřednictvím dobové recepce; širší kontext vývoje překladatelských metod zprostředkuje sekundární literatura. Dobové kritiky výše zmíněných překladů se podařilo dohledat v případě překladu J. J. Fišera (1927) a J. Flussera (1994). U ostatních překladů recenze objeveny nebyly. Z období první republiky ale existuje poměrně obsáhlá recepce překladů Rilkovy poezie jako takových, soustavně se překládání Rilka věnoval např. P. Eisner v *Prager Presse* či jiní v *Tvaru*, *Akordu*, *Právu lidu* nebo *Lidových novinách*. Tyto ohlasy jsou – s ohledem na relevanci – v práci uvedeny, stejně jako další zmínky o překladech včetně ohlasů překladatelů.

2 Cíl práce

Cílem práce je dojít na základě translatologické analýzy devíti překladů zasazených do dobového kontextu (a sice pomocí dobové recepce) k formulaci překladatelských metod jednotlivých překladatelů, popřípadě na základě velkého rozpětí mezi dobami vzniku jednotlivých překladů formulovat i obecnější hypotézu o vývoji překladatelských metod (ideálně též vztaženou na daný žánr). Pro dosažení tohoto cíle je třeba vyjít z prací zabývajících se dobovými normami (zejména J. Levý, M. Hrala) a také zkoumat souvislosti ze života překladatelů ovlivňující výslednou podobu textů (např. L. Kundera ve stejném roce, v němž překládal Korneta, vytvořil značné množství dalších překladů, naopak R. Lukavský či J. Flusser na svém překladu pracovali několik let). Stanovit vztah k překladatelské tradici nicméně nemusí být snadné pro nedostatek skutečně podrobných shrnujících prací. Podobně neexistují souhrnné práce zabývajících se jazykem překladu např. v meziválečném období, jedním z cílů je tedy i přispět k poznání jazykových norem meziválečného překladu poezie (zřetelný je rozdíl mezi jazykem Maralíkova překladu z r. 1935 a jazykem překladu L. Fikara z r. 1949, Maralík se přitom narodil r. 1912 a Fikar 1920).

Je možné, že se v průběhu práce objeví i odpověď na otázku, proč byla tato jedna Rilkeova báseň v próze přeložena v rámci poměrně krátkého časového období celkem devětkrát, otázka vícenásobného překladu bude diskutována i z hlediska dostupné literatury. Jednou z hypotéz je její formální náročnost a zároveň sevřený tvar – pro překladatele nejspíš představovala výzvu, která však byla (časově a myšlenkově) přece jen přístupnější než jiné Rilkeovy texty. Stejně tak nejspíš hrálo roli i téměř kultovní postavení Korneta, obrovská popularita zároveň vedla k nekritickému přitakávání estetice výchozího textu. Důraz je proto kladen i na rozdíl v recepci, na „nůžky“, které se rozevírají mezi německým a českým hodnocením Korneta v průběhu druhé poloviny dvacátého století. Jedná se sice o knihu kultovní, ale odborníky i Rilkeem nepříliš ceněnou – v českém diskurzu se však o tomto aspektu celého textu příliš nehovoří. Druhotným cílem práce tedy je otevřít i toto téma.

3 Materiál, metody, rozčlenění

Práce započala vyhledáním existujících překladů (naskenovaný lístkový katalog Knihovny Národního muzea¹ umožnil dohledání Maralíkova překladu v depozitáři ve Vrchotových Janovicích, tato databáze obsahuje také odkazy na recenze; překlad Z. Hrona, nezařazený do bibliografických databází, byl nalezen v pozůstalosti J. Flussera). Výsledkem bylo získání kopií tří předválečných a pěti, posléze šesti poválečných překladů. Následovala rešerše v archivech Národní knihovny, Divadelního ústavu a Ústavu pro českou literaturu AV ČR zaměřená na českou recepci Korneta. Archiv ÚČL obsahuje několik desítek odkazů na publikace o R. M. Rilkovi jen v různých meziválečných periodicích, archiv NK umožňuje utvořit si obrázek o – tentokrát mizivé – poválečné recepci překladů Rilka obecně, natož přímo Korneta.

Významná část práce je dále věnovaná recepci Korneta samotným Rilkem a ohlasům v zahraniční odborné literatuře. Některé prameny nejsou v Čechách příliš dobře dostupné (zpracovávány byly na Universität des Saarlandes v Saarbrückenu mj. pomocí katalogu MLA), tato práce na ně tedy chce přinejmenším upozornit. Zejména z Rilkových dopisů přetištěných v souboru editovaném W. Simonem² je citováno obsáhleji. Škoda, že tuto korespondenci nejspíš neznal žádný z českých překladatelů. W. Simon také ve svém souboru vydal velkou část významných článků o Kornetovi, nicméně jeho výběr není kompletní a končí v sedmdesátých letech. Novější publikace přitom nabízejí zcela jiný – kritický a demytizující – pohled.

Těžiště práce spočívá v translatologické analýze všech překladů. Jelikož je nutné přiblížit i intenci výchozího textu, je součástí práce literárněvědný exkurs rozebírající obsahovou i formální stránku Rilкова díla. Na translatologickou analýzu navazuje souhrnné porovnání metod užitých v překladech. Analýza jednotlivých překladů si nicméně zaslouží podrobnější uvedení, představuje podstatnou část práce. Nejprve byla provedena analýza překladatelská, tedy rozbor výchozího textu. Za konzultací s rodilou mluvčí bylo z překladatelského hlediska podrobně rozebráno 13 z celkem 27 oddílů. Translatologická analýza byla následně provedena u těchto vybraných pasáží, zvolených tak, aby text zastupovaly jako celek a představily celou šíři jeho stylistických prostředků. Začátek textu (do odd. 7 včetně) byl podroben analýze celý, aby bylo možné představit, jak se jednotliví překladatelé vyrovnávají s mezioddílovou kohezí. V této části Korneta jsou současně zastoupeny nejružnější jazykové jevy. Dále byly do analýzy zahrnuty tři oddíly ze střední části básně (9, 11 a 14) a dva oddíly ze závěru (22 a 25), zvolené tak, aby reprezentovaly celou formální i obsahovou šíři textu. Analýza tedy probíhala deskriptivně, v souladu s Touryho porovnáváním vybraných segmentů (*mapping of paired segments*)³.

¹ Pod tímto odkazem je dostupná část katalogu věnovaná přímo R. M. Rilkovi:

http://listky.nm.cz/catalogue/cat_word.php?rootdirID=1&letterID=23&wordID=1264&catID=1&PHPSESSID=48a5c0bb1e8b302ec8fd02f9f7b4d9a9, staženo 16. 10. 2008.

² W. Simon: *Rainer Maria Rilke. Die Weise von Liebe und Tod*. Texte und Dokumente. Frankfurt/M. 1974.

³ Toury 1995: 87–101.

Vzhledem k rozdílnosti překladů nebylo vhodné vytvářet pevně dané kategorie pro klasifikaci překladatelských posunů např. na rovině lexikální, syntaktické, zvukové apod. Jako užitečnější se jevílo zaměřovat analýzu na jevy typické pro daný převod a docházet k zobecněním na základě analýzy detailů. Při takovém postupu vždy vzniká nebezpečí, že „pro stromy neuvidíme les“, na závěr byl tedy každý překlad čten nahlas s důrazem na rytmus, aliterace, asonance a další zvukové a stylistické kvality. Využito bylo také ověřování v korpusech, zejména ve vztahu k úzu a kolokacím.⁴

V souladu s Pymem⁵ se domníváme, že jedním z úkolů dějin překladu je pátrání po příčinách vzniku konkrétního překladu v daném společenském kontextu, tento přístup se zaměřuje na osobu překladatele a na to, jakou roli hraje tzv. „lidský faktor“. I proto bylo velké úsilí vynaloženo na zjišťování osobních motivací překladatelů a na jejich osobní biografie. Otázka, proč vzniklo tolik různých překladů Korneta, je vedle tazání po různých překladatelských metodách (zda existují, v jakých obdobích jsou vysledovatelné a čím se vyznačují), nejpodstatnějším tématem této práce. Otázka po motivacích překladatelů, kladená v části 6.2.2, je jen jednou z cest k alespoň částečné odpovědi, na širší analýzu „společenského času a místa“ a vůbec společenských příčin vzniku těchto překladů zde nebyl prostor.⁶ Paradoxně nejtěžší bylo získat odpověď od jednoho ze dvou dosud žijících překladatelů, Ludvíka Kundery; nakonec se to nepodařilo (zemřel 17. 8. 2010). Stejně tak se nepodařilo zjistit motivace předválečných překladatelů.

V závěrečné kapitole jsou překladatelské metody zkoumaných překladů dány do souvislosti s dobovou překladatelskou normou.

Co se členění týče, nejprve je popsán výchozí text, okolnosti jeho vzniku, obsah a forma; v rámci této kapitoly se práce věnuje i recepci originálu v německých odborných publikacích. Následuje kapitola analyzující jednotlivé překlady Korneta, v jejím závěru je vzájemné porovnání. Dále přichází samostatná kapitola zabývající se recepcí překladu; důvodem pro vyčlenění této kapitoly (buď by se mohla řadit pod recepci výchozího textu, nebo pod kapitolu „Překlady“) je význam přisuzovaný otázce po vzniku vysokého množství překladů Korneta a také fakt, že překlad a originál jsou různá díla přijímaná v různých kulturách jinak. Pod tuto kapitolu spadá také rozbor motivace jednotlivých překladatelů (úzce spjatý s jejich ohlasy týkajícími se Korneta), je tudíž poměrně obsáhlá a její vyčlenění znamená i větší přehlednost.

V průběhu práce vycházelo najevo, že propojování tří oblastí – literární vědy (zejména versologie), lingvistiky a translatologie – nutně vede k zvýšené pravděpodobnosti lapsů či přehlédnutí. Lze vytýkat např. užívání výrazu „propozice“ jako synonyma pro „větu“ či „výpověď“, podobně i zaměňování výrazů „rytmus“ a „metrum“ nebo nedostatečně přesné určování metra jednotlivých

⁴ Ověřování idiomatičnosti a užitelnosti v korpusu pro češtinu probíhalo v ČNK, pro němčinu v mannheimském korpusu vytvořeném IDS (Institut für deutsche Sprache). Nejedná se o korpusovou práci, proto jde jen o orientační hodnoty bez absolutní platnosti. Jako opora vlastního vnímání jazyka je však korpus nedocenitelný, po několika čteních určitého řešení totiž není těžké zapomenout, že je naprosto neuzuální.

⁵ Pym 1998: ix.

⁶ „(...) translation history should explain *why* translations were produced in a particular social time and place. (...) [it] should address problems of social causation.“ Pym 1998: ix.

pasáží. Snahou ale bylo pojmut téma co nejcelistvěji z hlediska dnešního stavu poznání a nezatěžovat ho příliš detailními exkursy do terminologie jednotlivých oborů. Například u metrické stavby Korneta není tak důležitý přesný popis její realizace, podstatné ale je zaznamenat, zda je rytmus přítomen⁷. Celkově se jedná o práci teoreticko-empirického charakteru, její podstatnou část tvoří detailní empirická analýza.

⁷ Podstatné také není, zda je v překladu např. dodrženo stejné metrum, protože v různých jazycích mají různé zvukové kvality jinou hodnotu, roli hraje zejména výsledný účinek. Srov. Levý 1983: 115.

4 Výchozí text

V této kapitole je zkoumání podroben originál (včetně dvou prvních verzí textu), a to nejen po stránce jazykové a formální i obsahové, ale i z hlediska recepce.

4.1 Tři verze

První verzi básně sepsané na podzim 1899 v Berlíně–Schmargendorfu Rilke poslal v listopadu 1900 své budoucí ženě Claře s tím, že se jedná o jediný rukopis, a pokud ji někdy vydá tiskem, bude ji od ní potřebovat zpátky – neočekával ale, že by k tomu mělo někdy brzy dojít⁸. Druhé, finální verzi velmi podobné přepracování nazvané „Die Weise / Von Liebe und Tod / des Cornets Otto Rilke“, vyšlo tiskem roku 1904 v pražském měsíčníku *Deutsche Arbeit*⁹. Před třetím, definitivním vydáním z roku 1906 Rilke dlouho váhal a na korespondenci s vydavatelem A. Junckerem je vidět, že se Kornetem několik měsíců zabýval, než se rozhodl text prohlásit za hotový.

V první a druhé verzi z roku 1899 Rilke upravuje úvodní odstavec z archivní listiny a říká kornetovi Otto. Až ve třetí verzi se vrací k úvodní poznámce (odd. 0), kterou hodlá převzít beze změn, stejně jako kornetovi navrací původní jméno Christoph:

„(...)die ich wahrscheinlich genau im Wortlaut des Archiv-Textes abdrucken werde, in all der gepreßten Vertrocknetheit. Und der Name: er heißt also endgültig Christoph, was schade ist, man hatte sich so an den Otto Rilke gewöhnt, der ruhig auf seinen Gütern gesessen hat und eines späten und unbekannten Todes verstorben ist. Ich denke aber, man hat der Wahrheit nachzugeben und den Cornet beim rechten Namen zu nennen, wie alles andere, soweit das möglich ist.“¹⁰

V první verzi ještě Rilke hned pod archivním citátem čtenáři napovídá, že se jedná o pasáž nalezenou ve starých listinách, již je možné interpretovat právě následujícím způsobem¹¹. Až poté následuje text Korneta. V první a druhé verzi také Rilke nechává hraběnku, kornetovu milenkou, přežít a porodit syna. Závěrečná část, téměř totožná v první a druhé verzi, zní (ve druhé úpravě) takto:

Ein riesiger Kürassier – er ist später bei St. Gotthard gefallen – trug die Gräfin aus dem brennenden Schloß. Wie durch kein Wunder gelang die Flucht. Aber man kennt den Namen der Gräfin nicht und nicht den Namen des Sohns, den sie bald in anderen, friedsamem Landen gebär.¹²

Rilke se toto sentimentální vyústění rozhodl vypustit. Že ho sám takto viděl naznačuje sebekritický komentář k měněnému oddílu 11, který v původní verzi „so schön rosa glänzte“¹³. Podobně původní

⁸ Dopis Claře Westhoffové, 18. 11. 1900: „Es ist die einzige erste Niederschrift der Dichtung, und wenn ich das Gedicht mal verwende zum Drucke, muß ich sie von Ihenn zurückerbitten – aber das wird nicht bald sein.“ In: Simon 1974: 77.

⁹ *Deutsche Arbeit*. Monatschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, herausgegeben im Auftrage der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. Verlag v. Karl Bellmann, Prag, Jahr. IV, Heft I, S. 59–65.

¹⁰ Dopis Claře Rilkové, 1. 2. 1906. In: Simon 1974: 79.

¹¹ „Dieses ist der Inhalt einer Stelle, welche ich in alten Regesten gefunden habe. Man kann sie so lesen, oder auch auf folgende Art.“ In: Simon 1974: 9.

¹² Simon 1974: 38.

¹³ Dopis Claře Rilkové 14. 6. 1906. In: Simon 1974: 86.

rušivý závěr hodnotí i W. Schneditz: „(...) ein hohler Nachklang nur, der störte und somit wegfallen mußte“¹⁴ anebo W. Simon: „Die nachträgliche Fragmentierung durch ‘Abbrechen’ des Schlusstückes befreit von der Trivialisierung des Stoffes (...)“.¹⁵ Mnoho dalších, postupně prováděných úprav ukazuje na cílenou snahu dovést Korneta k formální dokonalosti. Děj se ale, až na toto vypuštění závěru, už neměnil. Za všechny změny porovnejme např. odd. 24 v první verzi bez rozčlenění do řádek:

„Cornet!“ Der Cornet fehlt. Zu Pferd! Klirr! Eile. Schon schwirren Pfeile her. Hände, Helme, Hörner, Fluch und Spruch. Rufe: „Cornet!“ – Hufe.¹⁶

A ve verzi druhé, odsazované, na závěr dokonce s prázdným řádkem:

Aber die Fahne ist nicht dabei. / Rufe: Cornet! / Rasende Pferde, Gebete, Geschrei, / Flüche: Cornet! / Eisen an Eisen, Befehl und Signal; Stille: Cornet! Und noch ein Mal: Cornet! / Und heraus mit der brausenden Reiterei. // Aber die Fahne ist nicht dabei.¹⁷

Na tomto příkladu je dobře vidět stylistické broušení, kterým text procházel. Dodáno bylo zarámování *Aber die Fahne ist nicht dabei*, přibyl paralelismus *Rufe – Flüche* následovaný jmenným výčtem, účinek oddílu zvyšuje opakování zvolání *Cornet!*, uvnitř rámce v druhé verzi není jediná primární predikace (zmizel přísudek realizovaný *schwirren*). Veškerý (zběsile pádící) děj je zobrazený neslovesně, tedy implicitněji, méně běžnými stylistickými prostředky. Současně se druhá verze od třetí v tomto případě už nijak neliší, což je taktéž charakteristické. Zásadnějším přepracováním před publikací v létě 1906 prošla jen 11. část, původně Rilke označovaná jako „braunes Mädchen“. To přesto nic nemění na tom, že text pečlivě pročítal a piloval, například v květnu 1906 o svém postoji k úpravám a nespokojenosti se stále nedokončeným Kornetem napsal:

„Der ‚Cornet‘ soll noch einmal, endgültig, durchgeformt werden und Ton für Ton geprüft bis in jeden Nachklang hinein (...)“.¹⁸

„Dieselbe oberflächliche anschauungslose Darstellung ist ja eigentlich in dem ganzen Stück (nur in den umgearbeiteten Stellen nicht mehr), und das drängt sich nur in der Stelle von dem ‚braunen Mädchen‘ unerträglich auf, während es sich sonst verbirgt.“¹⁹

Pozoruhodné je, že Rilke sám živil legendu o Kornetovi jako plodu jediné noci (která sice platí z hlediska tematického a dějového, ale zamlčuje úporné hledání těch nejpřesnějších formulací):

„(...) der Cornet war das unvermutete Geschenk einer einzigen Herbstnacht, in einem Zuge hingeschrieben bei zwei im Nachtwind wehenden Kerzen; das Hinziehn der Wolken über den Mond hat ihn verursacht (...)“.²⁰

V rozhovoru z 24. 7. 1926 Rilke dokonce říká, že ze třiceti stran Korneta sepsaných oné noci neškrtl ani jediné slovíčko.²¹ Nejspíš měl na mysli, že neškrtl v průběhu onoho prvního psaní, přesto je tato

¹⁴ Simon 1974: 337.

¹⁵ Simon 1973: 37.

¹⁶ Simon 1974: 20.

¹⁷ Simon 1974: 36.

¹⁸ Dopis baronce Gudrun Uexküllové, 24. 5. 1906. In: Simon 1974: 83–84.

¹⁹ Dopis Cläre Rilkové, 25. 5. 1906. In: Simon 1974: 84.

²⁰ Dopis H. Pongsovi, 17. 8. 1924. In: Simon 1974: 158.

²¹ Rozhovor Frédérica Lefèvre: Une heure avec R.-M. Rilke. In: Simon 1974: 215.

stylizace pozoruhodná. Vzhledem k oněm třem verzím a důkladnému „prozvučení“ se totiž (spolu s W. Braungartem 2004: 211) musíme ptát, zda Kornet opravdu je *Jugenddichtung*.

4.2 Analýza

V této části práce je provedena obsahová a jazyková analýza Korneta nezbytná pro porozumění záměru a estetickému účinku díla.

4.2.1 Obsah

4.2.1.1 Historické a biografické pozadí

Makel der kleinbürgerlichen Abkunft

O bitvě s Turky u St. Gotthardu či u Mogersdorfu (v jižním Burgundsku), v nichž sehrál významnou roli generál Špork, existují historické doklady²²; na souvislost s Kornetem roku 1964 upozornil spisovatel Wolfgang Paul²³. Rilke tuto historickou postavu znal a miloval od raného dětství²⁴, o Šporkovi slyšel nejprve ve škole u piaristů, pak se k němu jako svému vzoru přiznává na vojenské reálce. Kuks (sídlo Šporků) znal z letních pobytů, Rilkův otec se také na Kuksu ucházel o zaměstnání (krom toho Rokyta upozorňuje, že Rilkův otec skončil svou nepříliš úspěšnou vojenskou kariéru jako *Fahnenjunker*, tedy v podstatě kornet – *und das ist viel*, odd. 10).

Samotná postava korneta Christopa Rilka je rovněž historická, při genealogickém pátrání ji objevil Rilkův strýc JUDr. Jaroslav Rilke. Pokrevní spřízněnost se šlechticem ze 17. století sice nebyla jistá, spíš se jednalo o omyl, z něhož se Rilke do konce života nechtěl nechat vyvést – ostatně celá Rilkova rodina se o své vysněné vznešené předky živě zajímala. Strýc byl pak na základě nalezených dokumentů roku 1873 nobilitován (ten samý JUDr. Rilke také budoucího básníka podporoval na studiích). Rilke se také celý život považoval za příslušníka světa šlechty, což je patrné zejména na jeho vztazích s mnoha vznešenými dámami, a maloměšťácký původ považoval za skutečný nedostatek – až do své smrti se věnoval sestavování rodokmenu a hledal spojitost se šlechtickou rodinou Rilků v Korutanech.²⁵

H. Rokyta hledal též reálné předlohy Rilkovy poetické topografie v Kornetovi, především předobraz zámku. V několika dopisech zejména manželce a dceři se Rilke zmiňuje o rodinných dějinách a o zámku či hradu v Kamenici nad Lipou, který v letech 1806–1811 patřil jeho pradědečkovi (a pak nejspíš i předkům Sidonie Nádherné). Rokyta argumentuje, že vzhledem k Rilkovu živému zájmu o celou záležitost je v podstatě vyloučené, aby Kamenici nad Lipou neznal přinejmenším

²² Philemeri Irenici Elisii [Martin Meyer von Hayn]: Continuation V. Diarii Europaei (...). Franckfurt am Mayn 1661; Rosenkranz, G. J.: Graf Johann von Sporck (1854). In: Simon 1974: 169–172.

²³ K objevení historické souvislosti viz články v Simonovi (1974: 366nn.). Na s. 376 (ibid.) A. Schmidt upozorňuje, že datum bitvy je 1664, jak bylo správně uvedeno v první verzi Korneta.

²⁴ Rokyta 1967: 215nn.

²⁵ Srov. M. Wagner-Egelhaaf 1988: 544.

z různých vyobrazení.²⁶ Dále Rokyta upozorňuje na četnost, s níž Rilke kamenické sídlo svého rodu zmiňuje – tak často prý není zmiňován žádný jiný zámek z těch, na nichž pobýval. Na podporu tohoto tvrzení uvádí Rilkovu tvorbu obsahující ohlasy např. pozoruhodné tisícileté lípy, jež Kamenici dala jméno. Není nemožné, že se Rilke bál porovnat své představy o kamenickém zámku se skutečností, shrnuje Rokyta svou analýzu, ale přinejmenším ve světě jeho fantazie tento zámek byl trvale přítomen:

„(...) wir dürften auch dann nicht mehr zweifeln, daß es in seiner Phantasie nie aufgehört hatte, das Schloß seiner Ahnen, jenes vielbesagte 'Schloß in Böhmen' in Wunschträumen und Spiegelungen zu sein und zu bleiben.“²⁷

Rokytové interpretaci naopak protiřečí vzpomínka S. Trebitsche, který se s Rilkem sešel v červenci 1898 na hostině na zámku ve Veleslavíně; rok před onou bájnou nocí, v níž byl sepsán Kornet. Podle Trebitsche je v Kornetovi zpodobněna právě tato stavba, případně i tento zážitek.²⁸ V textu samotném je zmínka o českých hradech (*kommen...von den böhmischen Burgen*, odd. 4), motivace pro volbu tohoto výrazu ale mohla být nejen autobiografická, ale i jazyková – jedná se o aliteraci.

Samotné sepsání Korneta podle autorových slov²⁹ přímo inspirovaly mraky táhnoucí přes měsíc, otcův obrázek z mládí a obraz otcova bratra, který zemřel jako mladý hulán (sic!), ve spojení s vynořivším se archivním dokumentem, s těmi pár řádky ze sedmnáctého století. Rilke neskryval ani náchylnost k šlechticům a vojákům, při popisu toho, jak si často prohlížel na zdi pověšené litografie s Radetzkým či Šporkem, uvádí:

„(...) so fremd mir das Kriegszeug auch war, so wünschte ich doch, es möchten bis an mich heran viele aus unserem Geschlecht an solchen Vorgängen bedeutend beteiligt gewesen sein; am liebsten hätte ich jeden, der sich da augenscheinlich hervortat, für einen vergangenen Verwandten gehalten; auch jenen, die sich mit vornehmer Langmut neben ihrem Czako halb im Staube aufrichteten, nahm ich es übel, daß sie gar nicht mit mir zusammenhingen.“³⁰

Vliv na obdiv pro vojenskou mužnost měla i vojenská reálka, již navštěvoval od necelých jedenácti let. Později sice tvrdil, jaké utrpení pro něj tamní pobyt představoval, dostupné zdroje tomu ale protiřečí. Zejména P. Demetz ukazuje, že Korneta zásadním způsobem zformovala právě atmosféra St. Pölten.³¹ Přání matky, aby se stal důstojníkem, se pak mohlo promítnout do kornetova dopisu matce (odd. 12).³² Potvrzovalo by to i nadšené zvolání Rilkovy matky, když jí vyprávěli o přednesu Korneta: „*Cornet!*“ *rief sie aus*, „*oh, es ist das Schönste von ihm: ... „Mutter, Mutter, ich trage die Fahne!*“³³.

Na poslední biografický aspekt Korneta, který zároveň zčásti vysvětluje i jeho popularitu, upozorňuje B. Krügerová³⁴. Báseň Rilke psal v době, kdy ho trápily pochybnosti ohledně jeho vlastního nadání. Vytvořil si tedy hrdinu, který je stejně udatným rytířem jako on chtěl být udatným

²⁶ Rokyta 1967: 219.

²⁷ Rokyta 1967: 222–223.

²⁸ Begegnung mit R. M. Rilke, 10. 2. 1927. In: Simon 1974: 218nn.

²⁹ Dopis Magdě von Hattingbergové, 16. 2. 1914. In: Simon 1974: 113–115.

³⁰ Simon (1974: 122), poznámka ze září 1914.

³¹ Demetz, P.: René Rilkes Prager Jahre (1953). In: Simon 1974: 345nn.

³² Stössinger, F.: Erkenntnis Rilkes. 4. 3. 1954. In: Simon 1974: 346nn.

³³ Koenig, H.: Rilkes Mutter. 1963. In: Simon 1974: 366.

³⁴ Krüger, B.: Paraplue 3, winter 1997/1998.

básníkem – a strefil se do ducha doby, která si žádala přesně takové velikášství. Tuto hypotézu podporuje i shoda mezi časovým ukotvením Korneta (*Es muß also Herbst sein*, odd.1) a sepsáním během jediné *Herbstnacht*. Wagnerová-Egelhaafová k sebeidentifikaci autora s kornetem výslovně říká:

„Der eine Jüngling reitet – der andere schreibt.“ (...) „Der reitende Christoph Rilke wird zum Wunsch-, Spiegel- und Zerrbild des schreibenden Rainer Maria.“³⁵

4.2.1.2 Motivy a témata³⁶

Der Inhalt ist so dürftig

Celý text prostupují v zásadě dva motivy, jmenované hned v názvu díla: láska (sex) a smrt. Nejprve se zaměříme na ten první, související se vztahem k ženám. Až archetypálně Rilke líčí právě několik základních postav (matka, milenka, světice, prostitutka) – *Als ob es nur eine Mutter gäbe*. (odd. 4), *Madonna* (odd. 5), *Braut* (odd. 7); nevěsta ale korneta nečeká – ochraňuje ho nakonec *eine fremde Frau* (odd. 8). Podle H. Karlacha „dílo demonstruje – ve výjevu kornetovy milostné noci – rozpoutaný sex; doposud se tento fakt interpretačně přinejmenším oslaboval“.³⁷ Sexualitu text skutečně zachycuje na mnoha místech, někdy bez obalu, jindy velmi implicitně (srov. *Packen die Dirnen heiß, daß ihnen die Kleider zerreißen*, odd. 9, znásilněná dívka v odd. 11, která kornetovi nahání hrůzu, kontrastní milostná scéna operující výrazem *dieser große Schlaf* – odd. 22, či nesnadno interpretovatelná věta v odd. 1 – *Und der Mut ist so müde geworden und die Sehnsucht so groß*). Postava opuštěných žen (zejména matek) pak příběh rámuje – *Es muß also Herbst sein. Wenigstens dort, wo traurige Frauen von uns wissen* (závěrečná věta prvního oddílu) a *Dort hat er eine alte Frau weinen sehen* (odd. 27, závěrečná věta textu). Samotný centrální motiv vlajky je také jasně falický (*Seine Fahne steht steil*, odd. 21) – a v té jednoznačnosti opět přispívající ke kýčovitému vyznění Korneta.

Smrt, zobrazená jako hrdinská a zbytečná zároveň (odd. 25 a 26), je přítomná i v ubitém sedlákovi z odd. 13 – *Sie reiten über einen erschlagenen Bauer*, prostupuje však celým textem již skrze zmínky o smutných ženách, otázkou (či spíše povzdechem a nadávkou v jednom) *Aber zum Teufel, warum sitzt Ihr denn dann im Sattel und reitet durch dieses giftige Land den türkischen Hunden entgegen?* (odd. 7), potřebou ochrany přinejmenším od cizí ženy (odd. 8) a ujišťováním *seid*

³⁵ Wagner-Egelhaaf 1988: 543nn.

³⁶ Nepanuje shoda, jak přesně se tyto pojmy liší, v této práci se pracuje s vymezením obsaženým v práci „Literaturwissenschaftliches Lexikon“. Téma je podle této publikace jádrem výpovědi díla („Thema“ meint den eigentlichen Aussagegehalt, den Sinn, die Problematik, das Anliegen oder den gedanklichen Hintergrund eines Textes (...),“ 2006: 403), motivy pak jsou – zjednodušeně řečeno – ohraničené prvky, z nichž se výpověď skládá („[Motive sind] kleinere stoffliche Einheiten wie etwa schematisierte Vorstellungen von Ereignissen, Situationen, Figuren, Gegenständen oder Räumen, die ein hermeneutisch abgrenzbares inhaltlich-situatives Element im Handlungsgefüge darstellen.“ 2006: 403). Toto pojetí odpovídá i anglosaskému přístupu: „Motifs are recurring structures, contrasts, and literary devices that can help to develop and inform the text’s major themes. Themes are the fundamental and often universal ideas explored in a literary work.“ (SparkNotes 2010; danou definici témat a motivů používají všichni autoři tohoto literárního serveru.) Shoduje se i s Bruknerem – Filipem: „motiv – základní skladebný prvek, na němž se rozvíjí téma a „děj“ básně, ale zároveň i klíčový prvek básnického obrazu, umožňující nám obraz i celou báseň řešit“ (1968: 185).

³⁷ Karlach 1990: 323.

ohne Sorge (odd. 12). Od prvního oddílu ostatně z textu v souvislosti s hrozbou smrti dýchá melancholie; plyne i z upozorňování, co všechno chybí (*nirgends ein Baum*), hlavně ji ale generuje základní motiv odjezdu z domova, kde (ženy) korneta budou postrádat.

V odd. 8, v souvislosti s odlomením lístku z růže od cizí ženy, přibývá ještě motiv proměňování – *Er holt die kleine Rose hervor, nimmt ihr ein Blatt. Als ob man eine Hostie bricht*. Braungart (2004: 213) si neodpustí ironii: „Das ist reine Jahrhundertwende: Die Rose der Liebe wird zur Kommunion“. K narážce na eucharistii však dochází i v následujícím odd. 9: *Wein, leuchtend in eisernen Hauben. Wein? Oder Blut? – Wer kann unterscheiden?*

Za hlavní téma Korneta nicméně navzdory všem výše zmíněným motivům můžeme považovat především topos mládí a přechodu z dětství do dospělosti, z jinošství do mužného věku (*weil das Kindsein ihm von den Schultern gefallen ist, dieses sanfte dunkle Kleid*, odd. 18). Zobrazené motivy – loučení s domovem, výprava do ciziny (s nejistou vyhlídkou na návrat, bez časového ohraničení), zkoušky, které na té cestě čekají – až archetypálně splňují běžné prvky textů zabývajících se dospíváním – *Mannwerdung* (srov. Mandić 2008: 166).

Rilke sám (v únoru 1914) přiznával v souvislosti s Kornetem svůj pozdější obdiv pro mladíky jdoucí na brzkou smrt a i navzdory nedostatku času „pomalu milující“. V té noci, kdy Korneta sepsal, prý pochopil, jak se z dětství bleskově přechází v muže a pak vstříc smrti³⁸. Umocnění účinku jednotlivých scén jejich přetištěním na samostatných stránkách (rozhodnutí z roku 1906) také přispívá k pocitu dějových střihů a okamžitých změn. Na to nejspíš naráží i K. Kippenbergová, když zdůrazňuje, že v Kornetovi (zejména z jazykového hlediska) nepostrádá přechody či přemostění, a když zvolenou silně rytmizovanou formu dává do souvislosti s tématem:

„‘Übergänge’ aber vermisste ich gar nicht (...), denn wie könnte der Dichter sie wohl seiner Sprache gegeben haben, da er uns eine Jugend schenkt? Sie ist ja ganz und gar ohne Übergänge und grade deshalb Jugend. Die Hast, der Sturm, das Reden, das Verstummen, das Sehen und das für-sich-Wollen, alle ist ohne Übergang, *muß* es sein und deshalb stoßweise, oft sich hart überstürzend, herausgebracht, in fliegender Unrast, nicht mit einer sprachlichen Verschleifung oder zögerndem Rhythmus rückwärts schauend. Nur voran.“³⁹

Válka, vojáci a válčení je tématem až sekundárním, autor se to snažil zdůraznit například v následujícím věnování, jež jako témata zmiňuje právě bouřlivost a pudovost mládí ženoucí je vstříc smrti:

Da war nicht Krieg gemeint, da ich dies schrieb
in *einer* Nacht. Kaum Schicksal war gemeint,
nur Jugend, Andrang, Ansturm, reiner Trieb
und Untergang der glüht und sich verneint.⁴⁰

V jiném věnování Rilke jako hlavní téma Korneta dokonce zmiňuje pouze jednotu života a smrti (*„Leben und Tod: sie sind im Kerne Eins.“*⁴¹). Lze hovořit i o propojení hrdinského motivu s erotikou a o tzv. „Todeserotik“⁴².

³⁸ Dopis Magdě von Hattingbergové, 16. 2. 1914: „[ich] erfuhr, errieth, daß es *viel* sei, war aus der Kindheit heraus, durch einen Moment Mannesthums, mit heißen Wangen in den Tod zu jagen (...).“ In: Simon 1974: 114.

³⁹ Dopis Rilkovi, 19. 8. 1913. In: Simon 1974: 109–110.

⁴⁰ Simon (1974: 148), věnování z léta 1919.

Š. Syrová (2001: 34nn.) upozorňuje také na vliv secese na dílo R. M. Rilka. Charakterizuje ji jako širší umělecký proud, jehož součástí byly směry přelomu století (symbolismus, dekadence, impresionismus) a v jehož rámci docházelo k lyrizaci dramatu a epiky. Obecně o secesi Š. Syrová říká:

Secese je tedy vlastně ambivalentní, sváří se a zároveň v symbióze soužije duch a iracionalita, aktivita i morbidnost, opojení životem a okouzlení smrtí, kult mládí se symboly jara a kult zániku.⁴³

Tato charakteristika uměleckého proudu doby, v níž Rilke napsal Korneta, ukazuje, že se jedná o text vycházející z témat a motivů tehdy typických a běžných.

V rámci této práce není možné rozebrat kornetovskou tematiku v celé její šíři (např. propojení motivů erotických a náboženských či přirovnávání postavy generála k figuře otce a hraběnky k matce, se všemi tragickými důsledky incestního vztahu), cílem této kapitoly bylo nastínit základní motivy a témata, jejichž znalost je klíčová pro posuzování kvalit různých převodů Korneta. Podrobnou diskuzi témat a motivů obsažených v Kornetovi poskytuje např. článek M. Wagnerové-Egelhaafové (1988), B. Krügerové (1997–1998) či M. Mandíče (2008), informativní je i text F. Wittmera (1929) či J. Mayerhöfera (1973).

4.2.2 Jazyk a forma

Unzulässiges Gemeng von Prosa mit Gedichtanläufen

Důležitost, jakou u Korneta Rilke připisoval formě, je znát už z příprav prvního knižního vydání; jde o přístup prozrazující značně estétský postoj k celému textu (což může být i jedním z klíčů k otázce po nezvykle vysokém počtu překladů, viz odd. 6.2 Proč devětkrát Kornet, zejména 6.2.3 Shrnutí):

„(...) eine solche Ausgabe hätte nur Sinn, scheint mir, wenn sie wirklich *sehr* schön und *sehr* tadellos wäre, eine kleine aber durchaus vornehme Angelegenheit. (...) Wir müssten einen *guten Drucker* und einen *guten Buchbinder* haben und jemand der etwas kann, müsste mein Wappen und ein paar schöne Initialien zeichnen.“⁴⁴

Důraz na krásu se odrážel i v Rilkových připomínkách k velikosti a typu písma, k formátu stránek chystané knihy, k péči o podobu přetiskovaného erbu. Nespokojený byl také se znakem vydavatelství, který podle jeho mínění rušil svou moderností neodpovídající použitému fontu.⁴⁵

Rilke ve svých dopisech mnohokrát řeší otázku, zda je forma na pomezí prózy a veršů, již zvolil v Kornetovi, přípustná a vkusná, zda to není jen nezralý hybrid⁴⁶. Přitakává příteli, že to je

⁴¹ Simon (1974: 155), věnování z prosince 1922.

⁴² srov. např. Albert Soergel – Curt Hohoff: *Dichtung und Dichter der Zeit*, 1961. In: Simon 1974: 363.

⁴³ Syrová 2001: 35.

⁴⁴ Dopis Axelu Junckerovi, 25. 11. 1905. In: Simon 1974: 78–79.

⁴⁵ Dopis Axelu Junckerovi 10. 8. 1906 a 21. 9. 1906. In: Simon 1974: 86–90. Rilko estétství je patrné např. i ze vzpomínky S. Zweiga, že i jen vypůjčené knížky při vracení vždy balil do hedvábného papíru jako drahocenné dárky (Simon 1974: 180nn.).

⁴⁶ Dopis Paule Levyové, 4. 11. 1925: „Sie müssen bedenken, wie weit man von einer raschen Jugendarbeit sich entfernt fühlt, von der einen an die dreißig Jahre trennen, ein ganzes Leben, und deren Struktur mir heute so entfremdet ist, daß ich nicht einmal zuzugeben wüßte, ob so ein Ineinander, ein solches Gemeng von Prosa mit Gedichtanläufen überhaupt irgendwo zulässig sei!“ In: Simon 1974: 162.

‘*versinfizierte*’ *Prosa*⁴⁷ a zdůrazňuje, že začínal jako básník, a proto jeho próza v raných letech – např. v Kornetovi – byla k nesnesení⁴⁸. Otázkou je, zda oddíly psané velmi rytmizovanou prózou s množstvím vnitřních rýmů (odd. 9, 14, 15, 23, 24, 25) či přímo formou veršovou (odd. 11), spojuje nějaká motivace. Hned první oddíl (nepočítáme archivní úvod) se však vyznačuje vybroušenými větami s rytmem zdánlivě neznatelným, leč přítomným (doboví autoři v prvním oddílu Korneta vidí odraz impresionismu⁴⁹). Některé rytmizované oddíly posouvají děj kupředu, jiné se pouze hodí k zobrazení určité scény. V některých oddílech je častá slovosledná inverze (např. odd. 14), obvyklé pořadí slov ve větě se podřizuje rytmickému účinku.

V jednotlivých větách se kromě nepřesného rytmu často objevují přímo jednodušší metrické formy, zejména daktylský a trochejský verš, případně jejich kombinace (daktylotrochej). Často používaným prostředkem je též ukončování veršů jednoslabičnými slovy, objevuje se i jamb: *Als Mahl begann’s*, odd. 15. V Kornetovi jsme také svědky téměř všudypřítomné aliterace, navíc často umocněné opakováním shodných hlásek i v dalších částech slova – *Raufen und Rufen*, odd. 10, *blutig und bloß* (odd. 12). Nejprizmatičtější je na formální stránce Korneta nicméně syntax.

V básni figuruje mnoho velmi krátkých vět provázených vytýkáním větných členů za čárku (výjimečně i středník či dvojtečku). Doklad nacházíme hned v prvním oddíle – *durch den Tag, durch die Nacht; kaum einen Baum* (to je také příklad Wittmerem označeného „Ineinanderklingen“). Často takové věty s elidovaným přísudkem či formálně příslovečným určením předchozích propozic tvoří samostatné celky, zejména na konci oddílů – viz odd. 17 *Ganz in Waffen*, odd. 18 *Hell und schlank*, nebo odd. 19 *Aber inniger*. Na těchto příkladech (u nichž by bylo možné neoddělit je od předchozí klauze tečkou, ale čárkou) je vidět zvláštní roli interpunkce, častá je také dvojtečka (Wittmer 1929, v ní vidí paralelu crescenda v hudbě). Typické je též uvozování vět pomocí *und*, přičemž tento druh navazování na mnoha místech nezjasňuje např. dějovou linku; jedná se tedy o kohezní prostředek nezvyšující koherenci textu. Obzvláště nápadné to je v odd. 13, kde Kornet píše matce a *und* uvozuje tři po sobě jdoucí věty. (Syntaktické paralelismy jsou ostatně v Kornetovi přítomny i v jiných realizacích.)

Wittmer ve svém textu poprvé zveřejněném roku 1929 vnímá výše popsané vlastnosti Kornetovy syntaxe jako náznak zámlk a prostředek burcující fantazii příjemce, připouští ale, že spojka *und* často slouží také kohezní funkci:

„Sätze sind ausgelassen. Aber man versteht. Der auf jeder Seite erscheinende Satzanfang mit „Und“ (auch mit „Aber“) zeigt zumeist an, daß der Dichter etwas geträumt, verschwiegen hat, und erregt die Phantasie des Hörenden. (...) Oft natürlich ist „Und“ als Satzbeginn gebraucht, um zu verbinden, einzelne Sätze nicht zu schroff nebeneinander stehen zu lassen (...).“ (1987: 16–17)

Výše zmíněná elize přísudků souvisí s elizí podmětu, Wittmer (1987: 17nn.) upozorňuje že např. v od. 1 je jako „samozřejmý“ vynechán přísudek i subjekt: *Und immer das gleiche Bild*, stejně

⁴⁷ Dopis Arthurovi Holitscherovi, 20. 6. 1907. In: Simon 1974: 97.

⁴⁸ Dopis H. Pongsovi, 21. 10. 1924. In: Simon 1974: 160.

⁴⁹ Srov. Schulze, B., Rilkes ‘Cornet’, In: Simon 1974: 211 či Schwiefert, B. In: Simon 1974: 179.

tak i v odd. 10: *Endlich vor Spork*. V odd. 9 za sebou následuje několik paralelních syntaktických struktur s nevyjádřeným podmětem (*Kommen bunte Buben... Kommen Dirnen* etc.), vyskytují se i elize přívlastků – srov. odd. 7: *daß ich immer so war* a odd. 16 *und manchmal heben sie die Hände so*. Tyto znaky Wittmer přisuzuje prostotě podobné té z lidových písní („volksliedhafte Einfachheit“), ale upozorňuje i na evokování myšlenkových struktur, způsobu, jakým přemýšlíme, a to zejména originálním využitím interpunkce (srov. výše popsané vytýkání).⁵⁰

Vynechávání finitních forem sloves vede také k vyšší hustotě infinitivů, deverbativních adjektiv (např. *halbverfallen* v odd. 5) a deverbativních substantiv. Lze říci, že to svědčí o tendenci k nominalizaci, např. v odd. 24 se pouze v úvodní a závěrečné propozici vyskytuje obsahově prázdné sloveso *být* a v sedmi řádcích mezi nimi nalézáme pouze substantiva, z velké části deverbativní: *Rufe, Geschrei, Flüche, Befehl*. (Přísudky nejspíš zčásti nahrazuje interpunkce, dvojtečky a vykřičníky nejen přispívají ke kohezi, ale i nesou sémantický obsah – srov: *Rufe: Cornet!* lze interpretovat jako *Ozývá se volání „Kornete!“*)

Jako poslední syntaktickou zvláštnost Korneta uvedeme opakování, kterým nyní nejsou myšleny syntaktické paralelismy, ale přinejmenším dva shodné výrazy uvedené v těsném sousedství. Jako příklad tohoto jevu se nabízí hned první oddíl, uvozený trojnásobným zopakováním *Reiten, reiten reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag*. S tímto prostředkem se však čtenář setká v celé básni, za všechny příklady uvedeme např. odd. 19: *Betten! Breite, eichene Betten* nebo využívání vazeb typu *Strahl um Strahl* (odd. 27).

Výše popsané stylistické prostředky jsou používány tak často (lze říci i nadužívány), že není možné si jich nevšimnout. Naopak jsou jedním z důvodů, proč text balancuje na hranici kýče a manýry – Braungart dodává, že si zde autor bez jakýchkoli zábran vychutnává hru s jazykem až do jistého opojení zvukem⁵¹.

Co se lexika týče, je Rilkův jazyk až na archivní úvod z hlediska užitých vazeb a idiomů i lexika bezpříznakový až současný (srov. např. vazba *dabei sein* v odd. 24). Stylizace se projevuje zejména na rovině syntaktické (viz výše) a pak v nezvyklých kolokacích (odd. 3: *Worte fügen, Worte setzen*, odd. 19: *Alle sind schwer* – nikoli ve významu fyzické hmotnosti). Historismy (slova odkazující k dnes již neexistujícím skutečnostem) jsou pouze občasné⁵² (snad s výjimkou centrálního pojmu *kornet*). Občasnou poetizaci (poetismem se zde myslí slovo, „kterého se obvykle používá jen v básnickém textu“⁵³) lze většinou vysvětlit rytmem (*Zu Leide*, odd. 3) či zvukomalbou – zejména v případě jednoslabičných slov, viz *Roß*, odd. 11, *Mahl*, odd. 15, *šat – Kleid* (odd. 17, 18), *das Fest ist fern, das Licht lügt* (odd. 17) – nebo rýmem, viz odd. 15 a kompozita *Glanzgenießen, Lichterblinden*.

⁵⁰ Tento postřeh potvrdila i konzultace s rodilou mluvčí, která za výrazný znak Korneta označila právě hovorovost syntaxe a úspěšnou nápodobu způsobu, jakým lidé běžně uvažují.

⁵¹ „Rilke kostet seine manieristische Sprachlust ungehemmt aus.“ (2004: 212).

⁵² Několikrát se opakuje pouze pojem *Waffenrock*, v odd. 21 následovaný ještě substantivem *Bandelier*. V prvním případě se jedná o vojenský kabátec (jde o přenesení významu z původní erbem zdobené vrchní části oděvu jménem *Wappenrock*, česky nazývané *varkoč*), v druhém o řemen, na němž se něco nosilo (většinou kord), česky nejběžněji nazývaný *bandalír*.

⁵³ Brukner – Filip 1968: 232.

Jako „čistý“ poetismus nepodložený rýmem se jeví kompozitní adjektivum *schwarzeisern* (odd. 9) a skok do černé zeleně – *das schwarze Grün* (odd. 11). V odd. 15 nicméně nacházíme ještě větu s nejvíce poetismy, případně největší klišé básně: *Aus dunklem Wein und tausend Rosen rinnt die Stunde rauschend in den Traum der Nacht*. V poměrně silném kontrastu s takovými propozicemi je např. odd. 7 využívající velmi hovorové označení *der von Langenau* (jde o spojení určitého členu a vlastního jména).

Důležitý je také kolektivní začátek Korneta, ono *wir*, které jistě umožnilo snadnou identifikaci budoucích čtenářů. I F. Wittmer (1929: 22nn.) upozorňuje na obecnou platnost, typizovanost Korneta. Jeho postřeh, že v textu nezaznívá jméno Christoph, ale jen *der von Langenau*, a výčet užití neosobních forem (pětkrát *man*, *es gibt*, *es kann sein* – po dvou výskytech atd.) by mohl být velmi užitečný pro překladatele. Tuto tezi rozvíjí i B. Krügerová, která upozorňuje, že redukce jazyka na obecné popisy typu *allein. Ebene. Abend* (odd. 11) od čtenáře nevyžaduje samostatné abstrahování – zobrazovaný osud jednotlivce se okamžitě stává mýtem.⁵⁴ Na druhou stranu Rilke výše rozebíraný důraz na rytmus považuje za důvod nemožnosti překladu. Dvacet let po napsání Korneta v reakci na další pokus o překlad píše, že jestli je na Kornetovi něco dobrého, je to právě onen nezadržitelný, svérázný rytmus, kterého nelze dosáhnout prostředky jiného jazyka:

„(...) eine eigentümliche Bewegtheit für sich, eine Unaufhaltsamkeit im Hin- und Vorübergehen seiner Rhythmen -: das möchte sein einziger Vorzug sein, und gerade *den* mit den Mitteln einer anderen Sprache zu erreichen, dürfte außerhalb auch noch des besten Gelingens liegen. (...) dieser Drang, dieser Zug, dieser *eine* große fliegende Atem von Anfang zum Ende!“⁵⁵

V tomto textu je Kornet označován za báseň. Pro snazší odkazování bylo třeba zvolit jednotný pojem a argumenty zdůrazňující lyrickou povahu textu nabyly vrchu.⁵⁶ Uvádí je např. J. Baab či F. Wittmer⁵⁷, ten přidává i Kornetovu výraznou hudebnost a porovnává výstavbu Korneta s moderní skladbou. Dle W. Braungarta už název – „Die Weise“ – odkazuje k estetickému programu směřujícímu k lyričnu a prastaré písni vyjadřující archetypální lidskou zkušenost, formálně by ale Braungart Korneta zařadil mezi básně v próze, oblíbený žánr romantiků.⁵⁸ Definice veršů v díle *Literaturwissenschaftliches Lexikon* založená na rytmickém opakování určitých příznakových prvků také platí pro velké části Korneta: „Verse zeichnen sich durch rhythmische Wiederkehr bestimmter sprachlicher Besonderheiten gegenüber der Prosa aus“ (2006: 263).

Celkově text obsahuje mnoho metafor a jedinečných obrazů a přirovnání, realizuje je ale většinou prostřednictvím běžného lexika a nekomplikované syntaxe, k ozvláštnění využívá zejména neběžné kolokace. Za výjimku lze označit několik dvojznačných míst, kde si ani rodilí mluvčí nejsou jisti významem (odd. 8: *Haben einander mehr zu vertrauen*, odd. 14: *Sich im Saume seidener Decken*

⁵⁴ Krüger 1997–1998: 3.

⁵⁵ Dopis hraběnce Margot Sizzo, 28. 11. 1921. In: Simon 1974: 150–152.

⁵⁶ Vnímání toho, co je a co není báseň, je dobově podmíněné (srov. *Literaturwissenschaftliches Lexikon* 2006: 263) a v dnešním kontextu, kdy básně z velké části tvoří nerýmované volné verše, Kornet jistě patří mezi poezii. Na přelomu století situace ještě tak jednoznačná být nemusela.

⁵⁷ J. Baab: Rainer Maria Rilke, In: Simon (1974: 215). F. Wittmer, In: Görner (1987:13nn.).

⁵⁸ Braungart 2004: 211nn.

*in sich selber überschlagen, wie die weißen tun und wie die blauen sind*⁵⁹). Příznačné pro poezii je vedle originálního užívání slov, obraznosti a rytmu také velké množství dalších zvukomalebných a rýmových prostředků (vedle tzv. dokonalých koncových a často též vnitřních rýmů, v nichž panuje naprostá shoda kvality i kvantity hlásek i samohlásek, Rilke využívá také rýmů nedokonalých, zejména asonance a konsonance – rýmů samohláskových a souhláskových⁶⁰), pro formální stránku Korneta jsou tyto znaky naprosto určující. Spojení veršů a prózy může též zrcadlit klíčové téma díla, nesnadný přechod z dospívání do dospělosti – Rilke nejspíš zcela intuitivně zvolil způsob, který vytváří formální napětí a doprovází tak tenzi tematickou.

4.3 Recepce

Tato část věnující se recepci původního textu je rozčleněná na ohlasy následující bezprostředně po vydání, za nacismu a po druhé světové válce, rozebrán je také postoj autora. Účelem členění je poukázat na rozdílné typy recepce. Zmíněna jsou i četná hudební zpracování dokládající Kornetovu popularitu.

4.3.1 Po vydání

Immer wieder heiratsfähiges Buch

Po mnoha peripetiích s autorskými právy (první verze Korneta vyšla r. 1904 v *Deutsche Arbeit*, ročník 4, sešit 1, Praha, říjen 1904; druhá pak v nakladatelství Axel Juncker r. 1906⁶¹) Kornet roku 1912 v nově založené knihovně Insel-Bücherei slavil – třináct let po napsání – obrovský úspěch. Nakladatel Anton Kippenberg Kornetem zahájil novou řadu knih za padesát feniků (300 výtisků předtím vydaných u A. Junckera se prodávalo po třech či čtyřech markách) a prvních deset tisíc výtisků bylo okamžitě pryč⁶².

Obliba nové básně se projevila také v počtu překladů. Mnoho převodů se na Rilkově stole nashromáždilo hned během prvních let následujících slavnému vydání v nakladatelství Insel. Rilke je sám schvaloval (byl-li daného jazyka mocen), nebo o nich diskutoval s jinými, na základě jejichž rad často odmítal (např. první překlady do maďarštiny⁶³ či polštiny). Jako obrázek dobového diskurzu o překladu může sloužit komentář nakladatelovy manželky K. Kippenbergové týkající se prý celkem zdařilého, dostatečně doslovného anglického překladu:

⁵⁹ Pozoruhodná je jistota, s níž toto místo interpretuje žák K. Zarnewského: „Was unter >weißen< Frauen zu verstehen ist, kann man sich leicht denken: Lichtgestalten, hell und klar in ihrem ganzen Wesen. Die >blauen< werden den Gegensatz dazu darstellen,“ toto vysvětlení ale nelze brát jako uspokojivé, jelikož *modrá* není protikladem *bílé*. In: Simon 1974: 235.

⁶⁰ Brukner – Filip 1968: 258.

⁶¹ Namísto právní bitvy nakonec Kippenberg Junckera uplatil: „Ich habe ihm vier blaue Scheine hingestreckt heute in einem Briefe (...)“ (dopis A. Kippenberga Rilkovi, 13. . 1912, In: Simon 1974: 104). Juncker zareagoval následovně: „Kurz nur die Nachricht, daß Axel Juncker die M 400,-, nachdem er zunächst noch versucht hatte, sie zu erhöhen, akzeptiert hat“ (dopis A. Kippenberga Rilkovi, 22. 1. 1912, In: Simon 1974: 105).

⁶² Dopis Rilka Marii Taxisové, 3. 8. 1912: „(...) stellen Sie sich vor, 8 000 Exemplare in 3 Wochen –, wir drucken 20 000 andere, der Himmel wiß, wie es zugeht.“ In: Simon 1974: 108.

⁶³ Dopis A. Kippenbergovi, 5. 11. 1913. In: Simon 1974: 110.

„Die Übersetzerin hat sehr wörtlich übersetzt, was in diesem Falle wohl angeht. Einige Stellen habe ich mir erlaubt, fraglich zu machen, weil ich sie nicht leiden mochte oder das Original sie viel stärker ausgedrückt hat.“⁶⁴

Autorovy připomínky zejména k překladům do angličtiny a francouzštiny by ostatně mohly být cenným zdrojem osvětlujícím jeho chápání formulačně víceznačných míst. V souvislosti s žádostí o svolení k polskému překladu Rilke dokonce zavtipkoval, že to jen rozmnoží zahraniční osudy jeho ve věci vdavek velmi schopné knížky⁶⁵.

Kornetova hvězda během první světové války stoupala naprosto závratně. Tři a půl měsíce po propuknutí války se Rilke náhodou setkal s raněným důstojníkem, husarem, který se ho zeptal, jestli už slyšel o té baladě – o Kornetovi.⁶⁶ Tři roky po začátku války, v listopadu 1917, se nejlevnější verze Korneta prodalo ke sto čtyřiceti tisícům výtisků⁶⁷ a zájem nepolevoval, v nejedné torně padlých vojáků se našel právě Kornet. V roce 1920 už bylo prodáno dvě stě tisíc výtisků.⁶⁸ Při příležitosti Rilkova úmrtí vzpomínal kupříkladu Hans Caspar von Zobeltitz na čtivo, které si vojáci brali na frontu. V první řadě se jednalo o Nový zákon, na druhém místě bylo miniaturní vydání Fausta a jako třetího jmenoval Korneta. Jeho text *Der Kornett im Tornister. Ein dankbares Gedenken an Rainer Maria Rilke* je hustě nasycen citáty z básně a stylem se jí také snaží přiblížit:

„Auch wir ritten, ritten. Zogen durch fremdes Land gleich dem kleinen Marquis und dem von Langenau. War die Zeit auch eine andere, waren die Waffen auch andere, der Krieg hatte doch ein gleiches Gesicht: „Wachtfeuer. Man sitzt rundum und wartet (...)“⁶⁹

Jen o recepci v Čechách, zemi, kde Kornet poprvé „spatřil tiskařskou čern“, je v Rilkově korespondenci pouze jediná zmínka: v květnu 1926 je dotazován na svolení k vydání faksimilie manuskriptu pro „böhmische Gesellschaft der Bibliophilen“⁷⁰. Je to proto, že česká recepce nebyla nijak významná, nebo se pouze nedochovala korespondence týkající se např. právě Fišerova „autorem přehlédnutého“ překladu? Ostatně to, že J. J. Fišer uvádí „přehlédnuto autorem“ a K. Hádek nikoli, naznačuje spolu s chybějícími doklady v korespondenci, že se v roce 1914 jednalo o překlad neautorizovaný, pirátský.

Také první zmínky odborné povahy jsou čistě pochvalné. F. Schwiefert⁷¹ roku 1912/13 vyzdvihuje nadčasovost, obecnou platnost Korneta a „Reiz des ganz Natürlichen und Lebendigen“; přiznává však, že to je raný text. H. Maync⁷² ve své téměř dvacetistránkové studii z roku 1916

⁶⁴ Dopis Rilkovi, 19. 8. 1913. In: Simon 1974: 109.

⁶⁵ „(...) daß er beim ‘Cornet’ den Anfang macht, vermehrt nur die vielen ausländischen Schicksale dieses, weiß Gott, immer wieder heiratsfähigen Buches.“ Dopis A. Kippenbergovi, 12. 7. 1914. In: Simon 1974: 121.

⁶⁶ Dopis Claře Rilkové, 18. 11. 1914: „(...) – und rührend ist der *Cornet* in alles das verwoben, der Husarenoffizier, ohne mich zu kennen, fragte mich, ob ich von dieser Ballade wüßte...?! Und dann welches Erkennen, daß sogar ich es sei, der ihn geschrieben hat.“ In: Simon 1974: 122.

⁶⁷ Dopis Claře Rilkové, 4. 11. 1917: „(...) der Pappband (im 140. Tausend!) wird immer weiter gedruckt und kann höchstens vorübergehend einmal vergriffen sein.“ In: Simon 1974: 143

⁶⁸ Dopis A. de Gamerraové, 22. 1. 1920. In: Simon 1974: 148–149.

⁶⁹ Zobeltitz, H. Caspar von: 15. 11. 1927, In: *Daheim. Ein deutsches Familienblatt* 63, 16 (Berlin, Leipzig), S. 17 – citováno dle: Wagner-Egelhaaf (1988: 553).

⁷⁰ Dopis A. Kippenberga, 31. 5. 1926. In: Simon 1974: 166.

⁷¹ Simon 1974: 177–179.

⁷² Simon 1974: 182.

zdůvodňuje obrovskou popularitu Korneta tím, že ho zkrátka stvořil skutečný básník. Superlativy (a to doslova: „als duftigste und leuchtendste, wenn auch nicht als schwerste“) hýjí R. Faesi i B. Schulze roku 1921⁷³ („eine der eigenartigsten, berückendsten Dichtungen der neueren Zeit“ a v tomto duchu článek pokračuje).

První (časopisecká) kritika podle dokumentů otištěných ve sborníku W. Simona zaznívá až roku 1925, kdy M. Heßová upozorňuje, že po náhlém přechodu z *man* do *wir* ve 2. oddílu je v další části čtenář znovu divákem a toto střídání perspektiv ji ruší i nadále.⁷⁴ V publikaci *Geschichte der deutschen Literatur* z roku 1920 (autoři Vogt a Koch) je zato Rilke hodnocen téměř výhradně negativně, o Kornetovi zaznívá: *Unklar, gesucht und gespreizt ist diese formlose Halbprosa*.⁷⁵ V nekrologích (Rilke zemřel 29. 12. 1926) už se také lze dočíst, že Kornet navzdory svému úspěchu nedosahuje úrovně Rilkových největších básní⁷⁶. Roku 1927 se objevila kornetovská parodie z pera R. Neumanna, studie F. Wittmera o další dva roky později už výslovně tvrdí, že největší kvalitou Korneta je to, co zůstává nevyslovené (či alespoň nedorečené), mezi řádky⁷⁷. Přetrvávající hodnocení je i nadále výrazně kladné.

4.3.2 Za národního socialismu

Doppelt sinnvolles junges Sterben

Na počátku této temné éry, v prosinci 1935, publikoval N. Langer při příležitosti 60. výročí Rilkova narození článek shrnující jeho život a dílo, který při znalosti věcí příštích nahání strach. Uzavírá ho právě vyzdvižení Korneta jako textu, který není znehodnocen přílišným estétstvím ani kosmopolitismem:

„(...) ein Denkmal des *besten* Rilke, das weder von den Grübeleien des ‘Ästhet’, noch von den Schatten des ‘Kosmopoliten’ verdüstert wird und Recht behält, wo und wann immer Jugend entscheidend ist.“⁷⁸

Následující rok už je vyzdvihována smrt v mládí, bez jediné pochybnosti o jejím užitku. Kromě zdůraznění, že mladičká smrti neuhýbá, naopak jí jde vsťíc, tvrdí I. Betzová ve svém článku *Der Tod in der deutschen Dichtung des Impressionismus* z roku 1936, že kornetova smrt jeho život završuje a korunuje:

„Der Cornet Christoph Rilke stirbt den Tod, der allein zu seinem Leben gehört, der es vollendet und krönt. Er ist rauschende Erfüllung und selige Entäußerung. Der Zauber, der von dieser Weise ausgeht, ist gerade in dem jungen Sterben begründet, das das gedrängte Leben doppelt schön und doppelt sinnvoll erscheinen lässt.“⁷⁹

⁷³ Simon 1974: 202–207.

⁷⁴ Simon 1974: 212–214.

⁷⁵ Simon 1974: 223.

⁷⁶ Karl Viëtor, 3. 1. 1927. In: Simon 1974: 216.

⁷⁷ Tento autor nicméně Korneta celkově hodnotí pozitivně. In: Görner 1987: 11–25.

⁷⁸ N. Langer: Rilke als Mitarbeiter der ‘Deutschen Arbeit’. In: Simon 1974: 285.

⁷⁹ Simon 1974: 286.

Postupně propagandy přibývalo, Kornet se začal objevovat např. při náboru vojáků⁸⁰. Mýtus bitvy u Langemarcku využíval zobrazení vojáků padlých v této bitvě v září 1914 jakožto hrdinů, kteří na rtech měli Deutschlandlied (tedy píseň začínající „Deutschland, Deutschland über alles...“) a v torně Korneta.⁸¹ Mnozí, kteří s Kornetem prošli první válkou, ho brali i do té druhé,⁸² ve čtyřicátých letech se také objevilo několik vydání Korneta pro vojáky na frontě (*Feldpostausgaben*). Pro sebepojetí tehdejších vojáků je velmi příznačná vzpomínka A. Heina uveřejněná roku 1936; zdůrazňuje v ní, že by válku nenesl tak snadno, kdyby ho nedoprovázel Rilke, kdyby se neztotožňoval s otázkami kornetovské hraběnky a kdyby nezaháněl strach verši, které ho popisují:

„(...) ich wurde Rilkes Jünger voll Inbrunst und Andacht; seine Verse wurden mir Evangelium – in ihnen ruhte meine Seele aus. (...) Auch mich fragte die Gräfin eines Tages: ›Frierst Du? Hast Du Heimweh?‹ (...) Ich weiß nicht, ob ich den Krieg so leicht ertragen hätte, wären nicht ›Weise von Liebe und Tod‹ und ›Stundenbuch‹ meine ständigen Begleiter gewesen. Sie waren das Wahrzeichen meines Tornisters; wenn der grüne Einbanddeckel des ›Cornets‹ irgendwo aus den Flanellhemden und Schnürstiefeln hervorleuchtete, dann wußte ich: das ist mein Tornister, dann wußte ich noch mehr: hier bin ich zu Haus... (...) Und dann waren wir wieder ›tief im Feind, aber ganz allein.‹ (...) ›Der Schrecken hatte um uns einen runden Raum gemacht und wir hielten mitten drin...‹ So zu lesen im ›Cornet‹, so zu erleben ward es uns (fast beseligend) beschieden. Wir nahmen den Krieg noch wie die Erfüllung eines Rilkeschen Traumbaus –“⁸³

4.3.3 Do dnešních dnů

Deutscher Edelkitsch

V poválečných textech začíná být zdůrazňován Rilkův vlastní odstup vůči Kornetovi. Za zmínku stojí také poměrně obsáhlá studie W. Kohlschmidta z roku 1948⁸⁴, která se zabývá jistým nedorozuměním – totiž nacionalistickým a militaristickým výkladem Korneta. Pozoruhodná je také hořká ironie W. Schneditze, který roku 1951⁸⁵ analyzoval scénu, v níž kornet zachraňuje vlahku a nikoli ženu, s níž právě prožil první noc lásky. Není se čemu divit, říká Schneditz, vždyť mu odmalička vtloukali do hlavy, co je pravé hrdinství:

„Heldentum und Heldentod in strahlendem Fanal mit weithin leuchtendem Blondhaar entgegenstürmend, (...) die Frau, die ihn die Liebe gelehrt, dem Feuer ohne jedes Gefühl für sie überlassend. Was Ritterlichkeit, was Gewissen, was Forderung des Herzens! Ritterlichkeit der Fahne gegenüber, soldatisches Pflichtbewußtsein (...)“⁸⁶

Poučné také je, jak s Kornetem naložil voják W. Paul, kterého text provázal až k Moskvě. Svůj odpor k dílu, které nejspíš znal nazpaměť, popsal sedm let po válce:

„Im Mai 1945 warf ich Rilkes ‘Cornet’, zusammen mit der Pistole, in einen Busch, der im Böhmerwald stand (...) Und wenn ich auch heute noch nicht den ‘Cornet’ wieder in meine Bibliothek stellen kann, so will ich es doch mit dem ‘Stundenbuch’ versuchen. Und ich darf

⁸⁰ Jednalo se o „psychologický test“, zda se branci na vojenskou službu hodí. Měli si vybrat z několika knih a součástí testu bylo z vybraného díla část přečíst. Ve způsobu recitace se měl odrazit jejich přístup k armádě. Většina mladičkových vojáků si prý vybírala Korneta. (Theel 1994: 110).

⁸¹ Güntner, J.: „Manipulation der Massen“. *Neue Zürcher Zeitung*, 8. Juli 2006, <http://www.nzz.ch/2006/07/08/fe/articleE9B9M.html>, staženo 12. 4. 2010.

⁸² Max Schönauer: Der ‘Cornet’ in Frankreich, Herbst 1941. In: Simon 1974: 298nn.

⁸³ Alfred Hein: Cornet und Feldsoldat (25.12.1936); In: Simon 1974: 287–288.

⁸⁴ Rainer Maria Rilke. In: Simon 1974: 313–324.

⁸⁵ Rilkes letzte Landschaft. In: Simon 1974: 327–337.

⁸⁶ In: Simon 1974: 329.

dann den Dichter beneiden, weil er schreiben konnte: ›Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen...‹ Wer von jenen, die mit dem 'Cornet' im Gepäck fielen, hat je sein eigenes Leben gelebt?''⁸⁷

Roku 1955 byl Kornet zfilmován rakouským režisérem Walterem Reischem. V kritice tohoto nezdařeného snímku uveřejněné ve východoněmeckém týdeníku Die Weltbühne velmi nahlas zaznívá, že kýčovitý není jen samotný film, ale i jeho předloha⁸⁸. To v recepci Korneta představuje zlom. Není od věci zmínit, že protinacistický tón této recenze („Der Cornet Christoph Rilke selbst ist klassische Hitler-Jugend-Spätlese“) souvisí s vymezováním DDR vůči Západu a s oficiálním postojem zdůrazňujícím, že DDR se na rozdíl od BRD s nacismem vypořádala.

Dietmar Grieser roku 1969 už hovoří o „das parfümierte Tornister-Bestsellerchen“⁸⁹ a po obsáhlém souboru W. Simona z roku 1974, který shrnul dosavadní dokumenty týkající se Korneta, následovalo roku 1987 v Görnerově publikaci „Rainer Maria Rilke“ už jen jedno pojednání o této básni, navíc se jedná o přetisk článku z roku 1929. Samozřejmě, že Kornet i nadále vzbuzoval zájem, zabývala se jím o rok později např. M. Wagnerová-Egelhaafová⁹⁰. Ta ve svém článku dochází k závěru, že se z Korneta stala kultovní kniha, protože apeluje na lidskou touhu po velikosti, na „Wunsch- und Größenphantasien der Rezipienten“, a protože díky své úsporné formě a neprokreslenosti postav a děje umožňuje, aby v něm čtenáři viděli svá vlastní přání a představy⁹¹. Na srovnání s Goethovým Wertherem Wagnerová-Egelhaafová ukazuje, že pochybné kvality díla jen usnadňují přeměnu v kultovní text překračující hranice literárního světa, v text vyvolávající vedle módní vlny i vlnu nevyhnutelné trivializace. Přeměnu v kultovní dílo usnadňuje také exkluzivita popisovaného, jasné vydělení od běžného života (od profánního), nemluvě ani o „kultické“ hostině (*Als Mahl begann*, odd. 15) a kornetově smrti, kterou lze chápat i jako (kultickou) oběť. Ostatně i výše uvedená zmínka o Bibli, kterou si vojáci brali na frontu jen o něco častěji než Korneta, ukazuje, jak rychle se Rilke octl ve společnosti textu „nejkultovnějšího z kultovních“.

B. Krügerová roku 1997/1998 už považuje Korneta za v podstatě zapomenuté dílo⁹². Výrazně sestupnou tendenci v oblibě Korneta dokládají i čísla – dočkal se sice více než 1,14 milionu výtisků (údaj z r. 1982), do nichž nejsou počítány překlady, 760 000 výtisků ale bylo vydáno do roku 1943 a hranice jednoho milionu byla překročena roku 1959.⁹³ Za zmínku stojí ještě jeden aspekt Korneta, jemuž se věnuje právě B. Krügerová, a sice topos ženy jako odměny. I v případě, že nedojde k návratu domů, má voják alespoň jistotu, že na něj žena vzpomíná nebo že pro něj matka pláče. Identifikace

⁸⁷ Wolfgang Paul: Vor einem abgerissenen Haus, 6. 9. 1952. In: Simon 1974: 342.

⁸⁸ „Nun, Kitsch, deutscher Edelkitsch, ist in diesem Fall bereits die literarische Vorlage. Der ganze Rainer Maria war eine nationale Zapfstelle für gehobenen Sprachkitsch vom lyrischen Genre.“ – Sarkasmus: Rilke's 'Cornet' als Film, 2. 4. 1956. In: Simon 1974: 350.

⁸⁹ Cornet '69. Materialien für eine zeitgemäße 'Weise von Liebe und Tod'. In: Simon 1974: 378.

⁹⁰ „Kultbuch und Buchkult. Die Ästhetik des Ichs in Rilkes 'Cornet'“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 107, 1988, S. 541–556.

⁹¹ „Rilkes Text fordert die zärtliche Zwiesprache heraus, weil er wegen seiner extremen Knappheit sowie der Konturlosigkeit des Cornets dem Rezipienten genügend Spielraum läßt, eigene Bilder und Wünsche hineinzulesen.“ Wagner-Egelhaaf 1988: 554.

⁹² Krüger: Paraplue 3, winter 1997/1998.

⁹³ Wagner-Egelhaaf 1988: 552.

s hrdinou pak čtenáři umožňuje překonat vlastní strach ze smrti, estetizace války zase zakrývá její nesmyslnost. Pokud je láska k vlasti nadřazená lásce k ženě či matce (což v Kornetovi bezesporu je, zcela předpisově zachraňuje vlajku a ne ženu), zdůrazňuje Krügerová, že to vše přispívá k loajalitě vůči panovníkovi či vládě,:

„Dies hat schon immer gut funktioniert: Drachen sollte man(n) töten oder Türken vertreiben, um nicht etwa die Macht des Lehnsherrn oder anderer Herrscher in Frage zu stellen, und daheim wartete eine Frau als Lohn.“⁹⁴

Tento typ recepcce je nemyslitelný bez vzniku genderových studií (etablovaly se na přelomu 80. a 90. let 20. století) a úzce souvisí s obecnou proměnou recepčního rámce v humanitních vědách v důsledku tzv. kulturního obratu (započal se v 60. letech).

V Braungartovi (2004: 211nn.) pak jasně zaznívá, že Korneta dnes nelze číst bez jistého mrazení, bez pomyšlení na generace mladých mužů, které padly v obou válkách.⁹⁵ Stejně tak je dle Braungarta s podivem, že např. jediná noc lásky, již vlajkonoš prožívá s hraběnkou na zámku, tedy scéna jako vystřižená z červené knihovny, dříve nevzbuzovala žádné otazníky, či že Rilke mohl bez námitek literárních kritiků použít velmi konvenční přirovnání dětství k jemnému temnému šatu, který se kornetovi svezl s ramen (odd. 18), navíc v textu až protismyslné vzhledem k zobrazovanému ději (vojenské šaty, které v dané scéně vlajkonoš svléká, jistě nebyly z nijak vybraných látek). Současně si je kvalit textu, a to stylistických ale i obsahových, básnických, vědom i Braungart:

„Der Krieg ist ein Fest der Entfaltung von Männlichkeit in einem Kunstwerk des Todes, das so trivial und kitschig wie doch absolut zutreffend von den Tränen der alten Frau kommentiert wird: den Tränen der Mutter. Man hat im *Cornet* den frühen Rilke in seiner ganzen Problematik. Hier wohnen virtuose Sprachkunst und Kitsch, Trivialität und poetische Wahrheit bis zur Ununterscheidbarkeit bereits beieinander.“⁹⁶

M. Mandić v textu „Krieg und Gartenpartys“ z roku 2008 upozorňuje na pomíjení Korneta v nových studiích, i těch týkajících se Rilkova raného díla.⁹⁷ (Podporu toto tvrzení nalézá např. i v Ochovi, 2004, který se navzdory názvu svého textu – „Der *Cornet* im Tornister“ – mnohem více zabývá Goethovým Wertherem.) Mandić rozebírá příčiny Kornetova úspěchu, zejména obrovský potenciál k identifikaci, který text nabízí. Čtenáři ale na Korneta podle Mandíce jen neprojektovali své vlastní představy a přání, nýbrž jim umožňoval i ujistit se o vlastní identitě, včetně identity sexuální. Významnou roli hraje i to, že v textu není mnoho podrobností (např. o vztazích v rámci „kompanie“, o kornetově postavení atd.), které by identifikaci ztěžovaly, objevují se jen náznaky (např. bratrského přátelství s markýzem, odd. 8). (Tematická obecnost je ostatně paralelou s využíváním obecných pojmů v jazyce Korneta, více 4.2.2.)

⁹⁴ Krüger: Parapluie 3, winter 1997/1998.

⁹⁵ Protiváhu k tomuto postoji představuje P. Walther (1991), který upozorňuje na Rilkovo mystické propojení života a smrti, na autorův názor, že smrt a život musí být v harmonii. Přijmeme-li tuto interpretaci, tlumí odpor vůči nesmyslné hrdinské smrti; autor pouze chtěl zobrazit život v jeho plnosti, a proto nesměla chybět smrt.

⁹⁶ Braungart 2004: 215.

⁹⁷ Viz: Sascha Löwenstein, *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Obskurnost poslední samostatné knižní publikace zabývající se Kornetem možná naznačuje směr, jakým se recepce tohoto díla bude v budoucnu realizovat (bude-li jaká). Jedná se o monografii W. Christa z roku 1996 rozklíčováající poselství obsažené v Kornetovi na základě antroposofického učení. Kniha „Rilkes ‘Cornet’ – Dechiffrierung einer geheimen Urkunde“ vzbuzuje nedůvěru už (na očekávanou vědeckou publikaci) nezvykle velkým fontem a množstvím volného místa, či doporučením používat Korneta jako terapeutický, léčivý prostředek⁹⁸; výklad na základě učení vycházejícího z G. Steinera si však pro svou absurdnost zaslouží alespoň tuto ukázkou zabývající se oddílem 26:

„Die sechzehn runden Säbel? War es wichtig sie zu zählen? Lassen wir doch einmal das Wort ‚Säbel‘ weg und denken uns das Wort ‚runden‘ groß geschrieben. Dann ergibt sich ein Hinweis auf die großen Kreisläufe des Weltgeschehens, deren letzter vollendeter Abschnitt, die Atlantis, mit einer ‚Wasserkunst‘ endet. die Zahl 16 kann sich uns ergeben, wenn wir die großen Planetenrunden des alten Saturn, der alten Sonne, des alten Mondes und der Erde zum einen hernehmen (...)“⁹⁹

Jinou možnost recepce, a sice převážně akademickou, naznačuje magisterská literárně-vědná práce M. Mandiče z univerzity v Kostnici nazvaná: „Das Unbegreiflichste der Macht“, která se zabývá politickými imaginacemi kolem roku 1900 a v té souvislosti podrobně rozebírá Korneta, anebo disertační práce E. Rorečka z oboru estetika nazvaná „Estetická interpretace lásky a smrti“ z r. 2008, která se zabývá těmito fenomény v evropské kultuře a literatuře. Roreček podrobně rozebírá zejména dílo Hölderlinovo a Rilkeovo, mimo jiné proto, že se oba stali zdrojem kultického uctívání, zároveň ale – jak napovídá i název práce – klade důraz především na estetický účinek originálu.¹⁰⁰ Obviňování Rilka z podílu na zneužití Korneta zcela odmítá:

„Rilke byl „ryzí“ umělec. Jakékoliv směřování jeho děl s politikou či válečnou propagandou je naprosto irrelevantní. A pokud tu mluvíme o jeho *Písni o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*, je toto tvrzení absolutní. *Kornetovi* náleží v řadě jeho výtvorů punc toho „nejumělečtějšího“. Žádné jiné dílo nepropracoval Rilke s takovou důsledností.“ (2008: 85)

4.3.4 Autorova recepce

Ein Fähnrich der zum Feldwebel wurde

Rilke sám se snažil od Korneta – ač byl jeho nejslavnější knihou – distancovat. Masová obliba se mu nezamlouvala a celý text označoval za méněcenný „hřích mládí“ už před prvním knižním vydáním:

„Es ist so sehr Jugendarbeit und bedarf vieler Entschuldigungen.“¹⁰¹

Věřil ale opravdu svému tvrzení citovanému v 4.1 o Kornetovi jako daru jediné noci¹⁰², nebo si tak svým způsobem vytvářel alibi, zajišťoval odstup od mezitím masově čtené, první světovou válkou

⁹⁸ Christ 1996: 14.

⁹⁹ Christ 1996: 107nn.

¹⁰⁰ Rorečkova disertace, ač pravděpodobně založená na překladu Korneta (v bibliografii uvádí J. Flussera a R. Lukavského), patří spíše do oblasti recepce originálu; překlady se totiž vůbec nezabývá a věnuje se čistě obsahu Korneta.

¹⁰¹ Dopis Claře Rilkové, 25. 5. 1906. In: Simon 1974: 84.

¹⁰² Dopis H. Pongsovi, 17. 8. 1924. In: Simon 1974: 158.

potřísnné knihy? Je známo¹⁰³, že Rilke se pro „řinčení zbraní“ krátce nadchl (v srpnu 1914 napsal „Fünf Gesänge“, které vyšly v souboru oslavujícím válku), brzy se ale rozpomenul na školní léta a odpor ke všemu vojenskému. Postupně se nejspíš stal přesvědčeným pacifistou, podporoval např. význačný protiválečný časopis Internationale Rundschau a využil své pověsti autora Korneta jednak zčásti k tomu, aby se sám vyhnul vojenské službě, ale i k tomu, aby pomohl spisovateli Oskaru M. Grafovi zatčenému za revolucionářskou činnost.¹⁰⁴ Jednoznačně odsuzující komentář k Velké válce nalezneme i v dopise z jara 1917, kdy o ní říká, že se z ní stala „monströse, ihrer Natur nach verdorbene und schlecht gewordene Weltkatastrophe“¹⁰⁵. Vydávání Korneta během války Rilke nicméně nezakázal, text ho nejspíš do značné míry živil. Na popularitu své knihy reagoval jen v soukromých dopisech, s údivem nad náhodou, která text patnáct let po napsání vynesla na vrchol:

„So komm ich, Lieber, ganz uversehens unter die Autoren dieses ausnahmsvollen Jahrs, meine Stimme von vor fünfzehn Jahren redet hinein ins Aufhorchten der seit Monaten geschreckten Menschen - -, meine? Die Stimme jener einen fernen Jugendnacht, in der ich den Cornet schrieb, aufgeregt dazu von Wolken, die in seltsamer Flucht hoch am Mond vorüberzogen... Aber Sie können daran, daß man den Christoph Rilke so ans Heutige anwendet, immer wieder merken, wie stumm wir hier geworden sind. (...)“¹⁰⁶

Že s tímto osudem svého textu Rilke nebyl spokojený lze usuzovat i z nevole, kterou v něm vzbudilo hudební zpracování von Paszthoryho¹⁰⁷; v souvislosti s ním a s nápadem doprovodit Korneta ilustracemi Rilke psal o ubohém Kornetovi, opětovně bezbranné oběti vlastní slávy¹⁰⁸. Autor sám celému komentáři přidal na sebeironičnosti závěrečným dodatkem: *ach!* Nikdy ale nepřekročil úroveň soukromých stížností, nikdy veřejně nezaprotestoval (srov. Theel 1994: 108). Ani zhudebňování a veřejné produkce se nesnažil zakázat¹⁰⁹ (bylo by to ostatně z právního hlediska zapeklité, protože obojí původně povolil). Když ho jeho nakladatel v listopadu 1918 vyzýval, ať si alespoň nechá z představení Korneta odvádět tantiémy, odepsal mu zcela jednoznačně, že recitace za války považoval za zneužití svého díla, ale uvádění po válce mu přijde ještě nevhodnější:

„Ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie widerwärtig mir diese Angelegenheit ist, bei der sich herausstellt, daß wir von vornherein einer C.schen Unternehmerlust ausgeliefert waren. Hab ich die Anwendung, die die Rezitatoren dem ‘Cornet’ während des Krieges gegeben haben, schon immer für einen gegenständlichen Mißbrauch gehalten, so muß ich seine nun vorbereitete Ausbeutung durch die Herren C.-S. als etwas so durchaus Unezitgemäßes ansehen, daß ich mich fast darüber beruhige: denn es ist kaum anzunehmen, daß die Konzertsäle in den jetzigen Verhältnissen zu Stätten des Triumphes für eine Darbietung werden, die, so wie sie gegeben sein wird, sicher zum Abgespieltesten des Krieges gehört.“¹¹⁰

¹⁰³ Srov. Theel 1994.

¹⁰⁴ Freedman 2002: 226; 2002: 293.

¹⁰⁵ Dopis K. Kippenbergové, 24. 5. 1917.

¹⁰⁶ Dopis Thankmarovi svobodnému pánu von Münchhausen, 6. 3. 1915. In: Simon 1974: 127–128.

¹⁰⁷ Byl proti jakémukoli „Rezitieren neben der Musik“, Kornet podle něj byl silný sám o sobě – srov. dopis Thankmarovi svob. pánu von Münchhausen z 6. 3. 1915 (ibid.).

¹⁰⁸ Dopis A. Kippenbergovi, 18. 9. 1916: „(...) und der arme ‘Cornet’ liegt wieder wehrlos da auf dem Paradebett seines Ruhms: ach!“ In: Simon 1974: 139.

¹⁰⁹ Freedman (2002: 218nn.) uvádí, že obzvláštní nevoli u Rilka budila snaha Magdy von Hattinberg, která se uváděním Korneta sama zviditelňovala.

¹¹⁰ Dopis A. Kippenbergovi, 25. 11. 1918. In: Simon 1974: 146.

Zejména se proti nesprávnému chápání Korneta Rilke vyhrožoval ve věnováních (viz oddíl 4.2.1.2), v případě, že knihu měl číst někdo, na kom mu (do jisté míry) záleželo. Baronce Amélii de Gamerra například zaslal s výtiskem básně i dopis na datu vzniku textu dokazující, jak málo má báseň společného s nešťastnými událostmi posledních let, a označující ji opět za *kleine naive Jugendarbeit*¹¹¹. V tomtéž dopise také Rilke projevuje sympatický nadhled, když výpočet svého nakladatele, že obejít řadu dosud prodaných výtisků Korneta stojících vedle sebe hřbet na hřbetě by mu trvalo dobrou čtvrt hodinu, glosuje poznámkou, že by mu to mohlo pomoci od studených nohou.¹¹²

Již ne tak jednoznačně pozitivně lze vykládat veršované věnování pro paní Gertrudu von Mumm, v němž se ptá, proč si osud z jeho textů vyvolil zrovna dlouho zapadlého Korneta¹¹³. Těžko věřit, že vysoce inteligentní básník, sám hodnotící kupříkladu původní verzi oddílu 11 jako *rosa*, sentimentální, nevidí souvislost mezi přístupností až triviálností a obecností témat a podbízivostí zpracování a výslednou popularitou. Báseň-věnování slečně Evě Schreierové, která se zabývá přinejmenším jednou stránkou Kornetova úspěchu, však umožňuje alespoň zčásti přijmout, že, pohlcen uměním, nebyl Rilke schopen vidět takovéto prosté a ne zcela lichotivé příčiny a souvislosti:

Es muß wohl sein, daß jugendlicher Schwung
zur Jugend spricht. Da ich in einer Nacht
(wie lang ist's her!), vom Nachtwind angefacht,
aufglühete so, daß dieses Lied von Schlacht
und Lust und Mut und Untergang
aus meinem Blut in seine Gußform sprang -:
was war ich jung!
Und nun seid ihrs. Oh seids, oh seids!
Ohne Bedenken, ohne Geiz.

Ich bin es *noch*. Und bin sogar noch Kind.
Fühlende *bleiben*, was sie fühlend *sind*.¹¹⁴

Rilke se skutečně s Kornetovým úspěchem ustavičně potýkal a teprve dva roky před smrtí napsal, že po dlouhé fázi, kdy ho nemohl vystát, mu přece přiznal k dobru naivitě jeho mladistvých manýrů¹¹⁵. I tak ale v boji **proti** novým překladům Korneta používal argument, že je to kniha nevalné umělecké hodnoty (a navíc její jedinou kvalitu, rytmus, přeložit nelze):

„Der Inhalt ist so dürftig in diesem ‘Gedicht’, seine Sprache so unentwickelt, daß das Einzige, was sein Bestehen zu entschuldigen vermöchte, eben jene Allüre bleibt, die Gangart, dieses atemlose Vorübergehen, für das, damals in jener Nacht, Wolken, die über den Mond zogen,

¹¹¹ Dopis A. de Gamerraové, 22. 1. 1920: „Das Datum der Entstehung (1899) beweist Ihnen schon, daß das bewegte Gedicht nichts mit den Kriegsläufen der unseligen jüngsten Jahre zu tun hat; (...).“ In: Simon 1974: 148–149.

¹¹² Ibid.: „(...) daß, stellte man alle diese Exemplare Rücken an Rücken in einer Reihe auf, ich mehr als eine Viertelstunde brauchte, um, im Schnellschritt, daran vorbeizukommen -, an einem einzigen meiner Bücher! ‘Praktisch’ wie ich bin, (!) dachte ich gleich: ob das ein Mittel wäre gegen meine kalten Füße?“

¹¹³ „Wer begreift, warum ihn, auserlesen, / ein Geschick, das einst verging, bewegt? / Längst war es verstummt; doch seinem Wesen / scheint es plötzlich dringend eingelegt: (...).“ In: Simon 1974: 157.

¹¹⁴ Simon (1974: 159), napsáno na zámečku de Muzot v září 1924.

¹¹⁵ Dopis H. Pongsovi, 21. 10. 1924: „(...) außerdem war ich, wie die meisten vom Gedicht zuerst Vergewaltigten, unfähig, eine auch nur erträgliche Prosa zu schreiben. Beweis dafür: (...), im ‘Cornet’ diese beiden, weit getrennten Formungen durcheinanderzumengen, eine Geschmacklosigkeit, die mir jene kleine Improvisation einer einzigen Herbstnacht durch die Jahre hin unausstehlich machte, bis ich ihr schließlich wieder die Naivität ihrer jugendlichen Allüre zugute gab.“ In: Simon 1974: 160.

mir mehr noch Vorbild waren, als Alles, was ich, legendär, von jenem Vorfahren wußte, wissen konnte...“¹¹⁶

4.3.5 Hudební zpracování

Popularita melodického, rytmiického textu se zřetelně projevila i na velkém počtu hudebních zpracování. Hned po vydání došlo ke zhudebnění Kasimira von Paszthoryho, s nímž Rilke vůbec nebyl spokojený a nazýval ho „sentimentálním“. Dal mu nicméně nepředložený souhlas k výhradnímu právu do r. 1917 a nemohl později nijak zbraňovat produkcím.¹¹⁷ Hans Krása¹¹⁸ musel o svolení k zveřejnění své skladby žádat právě Paszthoryho. Možná i proto není uvedený v běžně dostupných¹¹⁹ soupisech kornetovských zpracování. Známá je nicméně kantáta Kurta Weilla z roku 1919, zpracování Willa Eisenmanna pro komorní sbor z roku 1936, zhudebnění Franka Martina z let 1942/43 a Douglase Lilburna z roku 1950, opera Siegfrieda Matthuse z let 1983/84 a písňové cykly Henriho Saugeta a Hermanna Reuttera. Nalezena byla i zmínka o zhudebnění dánským skladatelem Paulem von Klenau z roku 1921¹²⁰ a německým dirigentem a skladatelem Maxem von Schilling (zemřel 1933)¹²¹.

Obzvlášť ceněné však je zpracování Viktora Ullmanna *Die Weise von Liebe und Tod (Rilke). 12 Stücke für Sprecher und Orchester oder Klavier (Particell)*. To vzniklo během jeho věznění v Terezíně (dokončeno 12. 7. 1944), krátce před deportací do Osvětimi-Březinky, kde zahynul. Poprvé bylo uvedeno ještě v Terezíně 28. 9. 1944, od té doby se dočkalo mnoha repríz po celém světě. Uvedeno bylo i na malé scéně Národního divadla, v divadle Kolowrat, a sice 30. 11. 1995 v rámci představení Večer Viktora Ullmanna, pod názvem „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“.¹²²

¹¹⁶ Dopis Paule Levyové, 4. 11. 1925. In: Simon 1974: 163.

¹¹⁷ Korespondence s A. Kippenbergem 6., 9., 11. a 18. 3. 1915. In: Simon 1974: 129–131.

¹¹⁸ Hans Krása byl pražský skladatel, vězněný v Terezíně (1899–1944).

¹¹⁹ Např. <http://de.wikipedia.org>; Laurson, J. F. (2008): A Munich Home for Dessau & Ullmann, <http://www.weta.org/fmblog/?p=311> (blog milovníků klasické hudby), staženo 17. 4. 2010.

¹²⁰ J. R. von Salis: Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre (1952). In: Simon 1974: 341.

¹²¹ Wagner-Egelhaaf 1988: 552.

¹²² Zajímavé je, že Ullmann chybí v Simonově soupisu zhudebněných verzí (1974: 396).

5 Překlady

Haftet dieser Zauber nicht ganz und gar am deutschen Original?¹²³

V této části práce jsou nejprve představena teoretická východiska, na jejichž základě jsou překlady analyzovány. Následuje podrobný popis zaměřený na jazyk a překladatelské obtíže vybraných oddílů Korneta, dále jsou uvedeny analýzy těchto oddílů v jednotlivých překladech i shrnující hodnocení jednotlivých převodů. Na závěr kapitoly jsou překlady vzájemně porovnány (odd. 5.4). V úvodu analýz jednotlivých překladů jsou k nalezení také krátké medailonky překladatelů včetně různých okolností relevantních pro vznik překladu, motivacím překladatelů a jejich vlastní recepci se věnuje oddíl 6.2.

5.1 Překladatelská a translatologická analýza – teoretická východiska

V překladatelské analýze (odd. 5.2) jde o identifikaci míst problematických z hlediska vztahu výchozího a cílového jazyka a kultury. V německé translatologii se hovoří o tzv. *übersetzungsrelevante Textanalyse*, rozvíjela ji zejména Ch. Nordová. Její přístup však je zaměřený funkčně¹²⁴, a tudíž je vhodný zejména pro neliterární texty, jejichž funkci lze definovat poměrně přesně. Naopak o literárním textu Kornetova typu lze říci pouze to, že jeho funkce je estetická a cílem je příjemce „esteticky oslovit“. Z faktorů definovaných Nordovou se zde proto podrobně zabýváme jen některými.

Vnětextové faktory¹²⁵ z analýzy Nordové jsou popsány v úvodní kapitole 4 Výchozí text a také v medailoncích překladatelů v pododděleích podkapitoly 5.3 či v kapitole 6 Recepce překladů, na tomto místě se jim tudíž již nevěnujeme. Z vnitrotextových faktorů lze v následujícím rozboru vynechat neverbální prvky (přítomnost ilustrací či ozdobných fontů), grafická stránka všech překladů totiž jednoznačně ukazuje na důraz na „krásno“. Z otázek zaměřených na vnitrotextové faktory se jeví jako podstatné následující: „Worüber sagt er/sie [der Autor] was (was nicht) in welcher Reihenfolge, in welchen Worten, in was für Sätzen, in welchem Ton, mit welcher Wirkung?“ (Nord 2009: 40)

Přinejmenším dílčím způsobem již byla první polovina těchto otázek zodpovězena v části 4, zejména v podkapitole 4.2.1.2 Motivy a témata a 4.2.2 Jazyk a forma. Nyní se překladatelská analýza konkrétních oddílů zaměří zejména na rozbor lexika, syntaxe a celkového tónu (hodnocení účinu na současné čtenáře – ač je podle Nordové výslednicí vnětextových a vnitrotextových faktorů – je podle

¹²³ Dopis Paule Levyové, 4. 11. 1925, In: Simon (1974: 163); Rilke o překladu píše např. v dopise hraběnce Bassiano, 24. 6. 1926 z Muzotu.

¹²⁴ „Durch ein erschöpfendes, textinterne und textexterne Faktoren gleichermaßen berücksichtigendes Analysemodell ist die „Funktion-in-Kultur“ eines zu übersetzenden Textes oder Textsegments festzustellen“ (Nord 2009: 23).

¹²⁵ Textproduzent/Sender, Senderintention, Adressat, Medium, Ort, Zeit, Anlass – z těchto faktorů vyplývá funkce textu (Nord 2009: 40).

našeho názoru tématem na samostatný výzkum, účinkem textu v minulosti se zabývá oddíl 4.3 Receptce).

Je také třeba ještě jednou zmínit, že se originál vyznačuje řadou prvků charakteristických pro poezii. Překladem poezie se zabýval např. J. Levý, ten upozorňuje na variantní a invariantní prvky při překladu poezie a zejména zdůrazňuje častý primát významu konotativního nad významem denotativním (1983: 23). V zásadě invariantní pro Levého u překladu poezie je denotativní a konotativní význam, stylistické zařazení slova a větná stavba. Opakování zvukových kvalit (rytmus, rým) může být např. u volného verše, jemuž se Kornet místy blíží, variantní, stejně tak lze variovat délku a výšku samohlásek a způsob artikulace (invariantní např. u dabingu).¹²⁶

Po překladatelské analýze následuje analýza translatologická (odd. 5.3), tedy porovnání jednotlivých překladů s originálem. Jedná se o deskriptivní postup odpovídající Touryho porovnávání vybraných segmentů (*mapping of paired segments*, Toury 1995: 87–101). Jádrem pozornosti se soustředí na centrální stylové charakteristiky originálu a jejich převod. Jak už bylo ukázáno výše, jeden z nejdůležitějších formálních aspektů Korneta (ne-li ten nejdůležitější) je zvukové povahy, realizuje se ale prostřednictvím lexika i syntaxe; konkrétně se jedná o rytmus, eufonii, celkovou hudebnost. Jak je převeden onen Rilke ceněný „Schwung“, jak je napodobena melodičnost originálu, jaké ekvivalenty jsou voleny pro aliterace, v češtině méně typické? Nahrazují tento prostředek charakteristický pro germánské jazyky překladatelé např. asonancí, shodou samohlásek? Byly realizovány četné (zejména vnitřní) rýmy? Využil překladatel možnosti rýmy a aliterace kompenzovat (tedy obohatit text na jiném místě)? Dbal na metrum překladu? Současně je zohledněn argument K. Reiřové, že je třeba zabývat se též osobnostní strukturou překladatele – té se věnují medailonky překladatelů a posléze v části 6.2.2 jsou shrnuty jejich motivace – a že by kritika měla být konstruktivní, navrhopvat řešení: někdy je přímo upozorněno na lepší řešení jiného překladatele, čtenář má ale vždy možnost porovnat kritizované řešení s ostatními překlady (viz samostatný výtisk Přílohy – díl B, Richterová 2010).

Podobně za pozornost stojí i jazyková norma, nicméně konstatování, zda se překladatel orientoval spíše dle normy starší, nebo novější, by si vyžadovalo samostatný výzkum (naopak bylo důležité vyhnout se tzv. anachronistické analýze – srov. Sorvali 1995: 99 – a brát v úvahu diachronnost). Podrobný popis jazyka předválečných autorů však k poznání jazyka básnických překladů alespoň přispívá. Lexikum (včetně idiomů) je v originále bezpříznakové, historismy jsou jasně identifikovatelné a jedná se pouze o substantiva, nikoli např. o syntaktické struktury, poetismy jsou motivované rýmem či rytmem. Dodržuje to i překlad?

Dalším klíčovým bodem translatologické analýzy jsou sémantické posuny – došlo k nepochopení originálu? Je-li zvolený pojem přesný, má také stejnou stylovou platnost? Shodují se kolokace a s nimi spojené konotace, nevybočují tematicky či motivicky?¹²⁷

¹²⁶ Levý 1983: 23.

¹²⁷ Na tomto místě je třeba upozornit, že pojem „sémantické posuny“ v této práci nijak nevychází z výrazových posunů A. Popoviče (srov. 1974: 123 – zesílení, nivelizace, substituce), ale v souladu s Levého pojetím

Cílem této analýzy není hodnotit na škále dobrý – špatný překlad, ačkoliv ani toho se nelze zcela vyvarovat. V hledáčku analýzy jsou spíše důvody, proč se ten který překladatel rozhodl pro dané řešení; jejich identifikace pak umožní pojmenovat celkovou metodu překladatelovy práce, to, k čemu je vnímavý a co naopak opomíjí. Navzdory důležitosti rytmu, aliterací a rýmů a dalších prostředků realizujících onen „Schwung“ je také třeba neustále myslet na sémantickou rovinu překladu a to, zda zvolená řešení neprotiřečí některému z motivů či témat originálu – navzdory detailnímu rozboru je zkrátka nutné přes konkrétní řešení i nadále vidět celek textu. Pomocí při porovnávání jednotlivých překladů mají být následující kritéria, seřazená v Tabulce 1.¹²⁸ Tabulka rozvádí výše nastíněné možnosti překladatelských strategií a specifikuje kategorie relevantní přímo pro rozebíraný text, zároveň je zřejmé, že spolu kategorie navzájem souvisejí a místy se i prolínají.

Překladatelské postupy
doplňování výrazů kvůli zvukomalbě
nivelizace
interference a formulační neobratnost
idiomaticnost
interpretace
sémantické chyby

Tab. 1: Překladatelské postupy

Tabulka 1 možná překvapivě začíná kategorií *doplňování výrazů* (výpustky a přidávání běžně patří do sémantických kategorií), tato kategorie však velmi úzce souvisí s přístupem k fonologickým aspektům díla, bez doplňování místy není možné zachovat provázanost vnitřními rýmy a hojnost aliterací a konsonancí. Doplňování tudíž souvisí s celkovou metodou, s interpretačním postojem překladatelovým a s převedením zvukových kvalit originálu.¹²⁹ U kategorie *nivelizace* je třeba upozornit, že se nejedná o problém používání „slova obecnějšího a tím méně názorného a svěžšího“¹³⁰, ale o pravý opak: jak je zmíněno v odd. 4.2.2, obecnou platnost, typizovanost Korneta podporuje vedle složky tematické a motivické i volba lexika, častá jsou mj. významově prázdná slovesa či neurčité zájmeno *man*. Jako nivelizace je hodnocena i tendence poetizovat, přibližovat text „standardnímu“ očekávání kladenému na básně a jejich (bohatý) jazyk¹³¹ a tendence převádět jedinečné kolokace třeba i přirozeným, ale v daném kontextu neekvivalentním výrazem. V kategorii *interference* je naopak

(1983: 144) se jedná o označení pro překladatelské chyby, zde pojímané jako méně závažné než jednoznačné nepochopení. To je klasifikováno jako sémantická chyba. V souhrnné kategorizaci jsou sémantické posuny a chyby často uváděny společně.

¹²⁸ Sorvali (1994: 101) upozorňuje, že neexistují žádné obecně přijímané metody kritiky překladu.

¹²⁹ Na tomto místě také stojí za zmínku postřeh J. Levého, že v poezii je možná větší volnost, „neboť [poezie] je obvykle více zaměřena k obecnému“ (1983: 133).

¹³⁰ Levý 1983: 137.

¹³¹ Srov. s Levého pozorováním: „V lyrické poezii, která je svou podstatou zaměřena na cit, dochází mnohdy k obdobnému zesilování těch nejvidentnějších citových hodnot“, tento přístup vede k sentimentalitě (1983: 143).

hodnocena přílišná závislost na originálu, v kategorii *idiomaticnost* převádění běžných, uzuálních sousloví jejich ekvivalentem (tedy jev veskrze pozitivní). Kategorie *interpretace* vyjadřuje tvůrčí přístup překladatelův, to, zda proniká za slova, vizualizuje si situaci a není otrokem jednotlivých slov; zkrátka vědomé interpretační stanovisko¹³². Je uvedena jako předposlední, protože je do velké míry spjatá s přístupy uvedenými v kategoriích předchozích. Sémantické chyby zahrnují velká neporozumění, ale i menší sémantické posuny, tato kategorie je uvedena až na závěr, protože omyly nejsou příznačné pro styl překladatele, nevypovídají o jeho poměru k předloze (srov. Levý 205), přičemž právě celková metoda překladatele patří mezi hlavní cíle výzkumu.

Výše uvedených důvodů se držíme nejen v Tabulce 1, ale i při kategorizování jevů charakteristických pro jednotlivé překlady, mezi ně spadá ještě *doslovnost* (lpění na reprodukční funkci originálu, též věrnost), *konkretizace* (tedy jedna oblast nivelizace, často souvisí i se zvyšováním expresivity textu a snižováním obcnosti) a *poetizace* (další aspekt nivelizace) a *hovorovost*, viz pozn. p. č. 133. Vzhledem k argumentu Imy Sorvaliové týkajícího se zdařilých řešení: „good and exceptionally good solutions in translation to be criticized must be taken into account“ (1994: 101), jsou v závěru kategorizace vždy uvedena i zdařilá místa daného překladu.

5.2 Jednotlivé oddíly – překladatelská analýza

Na tomto místě stručně shrneme vybrané oddíly, obecné charakteristiky Korneta byly popsány v kapitole 4.2, zejména v části 4.2.2 Jazyk a forma, zde některé z nich pro přehlednost uvádí Tab. 2. V rozboru oddílů jde především o upozornění na konkrétní nesnadné či příznakové formulace, metoda výběru pasáží je popsána níže v podkapitole 5.2.1 Úvod.

5.2.1 Úvod

Podrobný rozbor všech oddílů Korneta je bohužel nad rámec této práce. Konkrétní oddíly byly vybrány na základě postavení v rámci díla, a to z hlediska jazykového (formálního) i tematického, cílem bylo postihnout celou šíři textu. Souvislá analýza počátečních oddílů souvisí s jejich stylovou různorodostí i se snahou zprostředkovat celistvý obraz překladů, rozebírány jsou ale i oddíly z poloviny básně (odd. 11, 14) a ze závěru (odd. 22, 25). Součástí analýzy je i hledání motivací pro způsob převodu; často se totiž jedná o důvody fonologické, které je přehlednější přiblížit hned při rozebírání pasáže.

Výsledné porovnání překladů mezi sebou si vyžaduje systematický přístup, zároveň ale povaha textu neumožňuje pouze přejmout např. kategorie K. Reiřové (v publikaci „Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik“ z roku 1971 jsou překlady nazírány zejména z hlediska sémantických, lexikálních, gramatických a stylistických instrukcí), jsou příliš obecné. Inspirací se stala Jürgensenová (1990), která pro porovnání překladů „Astrée“ využila následující členění: vnější znaky (vzhled, přítomnost paratextů), vztah předlohy a překladu (členění, krácení či doplňování),

¹³² Srov. Levý 1983: 61.

následovala syntaktická, sémantická a stylistická analýza, rozbor překladů básní (obsažených v „Astrée“) a kapitola k recepci textu. Analýzu Jürgensenová dále člení na rozbor vět, slov, funkcí stylistických prvků, stylistického ztvárnění různých druhů textu a rozebírá také metaforu a obsahovou transformaci díla. Při bližším pohledu je zřejmé, že některé z daných kategorií se přímo vztahují ke specifikům barokního překladu, jímž se Jürgensenová zabývá, její přístup ale ukazuje cestu, jak přizpůsobit celkové porovnání překladů konkrétním specifikům vyplývajícím z povahy originálu a zároveň nic podstatného neopomenout.

Jako souhrn podstatných znaků jazyka výchozího textu slouží Tabulka 2:

Aspekt
Syntax
elize přísudků a nefinitnost
hovorovost ¹³³ , nápodoba struktury myšlení
slovosledné inverze
Lexikum
běžné, bezpříznakové
poetizující
konkretizující, expresivnější
Fonologické aspekty
větný rytmus
aliterace, konsonance a asonance
plné rýmy

Tab. 2: Podstatné znaky jazyka výchozího textu

5.2.2 Vybrané oddíly

Kompletní výchozí text je k nalezení ve stejnojmenné diplomové práci (Richterová 2010), v samostatném dílu B tvořícím její přílohu. Rilkův originál začíná na straně 3 této Přílohy, následují chronologicky řazené ostatní překlady. V této části práce se věnujeme charakteristice vybraných oddílů.

Odd. 0 je suchá úřední noticka s komplikovanou syntaxí (navíc znepráhledněnou dlouhou závorkou) a právníckými obraty, obsahuje historismy *Cornet*, *Compagnie*, *Gut* či *Lebensreichung* (historismus představuje první část kompozita, tedy pojem *léno*, celé kompozitum je obtížné na

¹³³ Vzhledem k významu tohoto pojmu v dalších částech práce je třeba předeslat, že ho chápeme v souladu s Příruční mluvnici češtiny. Hovorovostí míníme výrazové prostředky, které „jsou určeny primárně pro mluvený jazyk a jejich nejběžnější uplatnění je v konverzačním stylu. Zaujímají pomezí postavení mezi spisovnou normou a substandardním útvaru, kterého se běžně užívá v konverzaci.“ (2003: 779)

překlad podobně jako další derivát od *léna*, predikativně užitě participium *beliehen*). Dvojnásobné opakování jména statku *Linda* neruší, jednou je totiž součástí jména Otty von Rilke a podruhé specifikuje dědictví, patří též mezi znaky tohoto oddílu a jeho úřednického vyjadřování. Suchopárnost a právníčinu originálního archivního záznamu zdůrazňoval už Rilke, stylová odlišnost je záměrná.

Odd. 1 obsahuje velmi výrazné iniciální opakování neurčitého tvaru slovesa (není ani jisté, zda se jedná o infinitiv), které zobrazuje rytmický pohyb na koni krajinou. V tomto oddílu se vedle sebe objevují souvětí i velmi krátké nevětné výpovědi, mezi nimiž panuje logická návaznost navzdory minimu spojek. Interpretaci si vyžaduje substantivum *Mut* (nejspíš se jedná o odkaz na životní postoj) aliterující se svým predikativním atributem *müde*, lexikálně nesnadno převoditelné je adjektivum *versumpft* (navíc asonující svými vokály, srov. *versumpfte Brunnen*), zvukomalba (opakování hlásky /s/ a zakončení věty na dva shodné vokály) je přítomná i ve spojení *und die Sehnsucht so groß* (rolí hraje i ukončení verše přízvukným jednoslabičným slovem, bez něj by mohlo trochejské metrum působit jednotvárně). Substantivum *Sehnsucht* nabízí interpretační prostor, podobně je třeba interpretovat větu *Man hat zwei Augen zuviel*, nejspíš jde o to, že v té jednotvárné ploché krajině dvě oči ani nemají na co hledět.

Bylo nutné prozkoumat úzus týkající se spojení *tief im Sommer*, pokud je pro němčinu kolokačně běžné, je třeba ho i do češtiny překládat uzuálně. Mannheimský korpus (viz Cosmas II) našel jen 1 relevantní doklad (*wenn zu tief im Sommer gemäht wird*), obměna *tief im Herbst* po vytřídění poskytuje jen 1 doklad, ostatní doklady (v řádu jednotek) mají význam *Tief – tlaková níže*. Nicméně 5 dokladů na *tief im Winter* (např. *Der Richter sieht sich gezwungen, einen neuen Termin tief im Winter anzusetzen*) svědčí o jisté produktivitě daného obratu, ve vztahu k podzimu a létu je limitovaná nejspíš méně jasným vymezením těchto časových období. Samotný obrat *tief im* pak poskytne přes 5000 dokladů významově často blízkých (*tief im Süden, tief im Berg*), což opět hovoří pro to, že daný obrat je součástí německého úzu (jedná se zde ovšem o diachronní porovnání současného jazyka s jazykem začátku 20. století). Podobně bylo třeba prozkoumat kolokaci *die Sonne ist schwer*, nalezené doklady ale neukazují na kolokabilitu adjektiva *schwer* se substantivem *Sonne*, jen na využití frazému *etw. schwer haben – Die Sonne hat es schwer...*. Korpus tedy naznačuje, že *tief im Sommer* je lépe překládat jako kolokaci a *schwere Sonne* jako jedinečný básnický obrat.

Trochejský rytmus úvodních vět je ozvlášťňován jednoslabičnými přízvuknými výrazy v koncových pozicích, podobně je tomu i ve spíše jambické větě *Und immer das gleiche Bild* či v klauzi *leuchteten lang aus dem Grün*. S náznaky daktylotrochejského metra se pojí také přítomnost dvojitých asonančních rýmů (obsahujících /o/ a /e/), zvýrazněných opakováním substantiva *Sommer* a přítomností nazál /m/ a /n/: *Die Sonne ist schwer, wie bei uns tief im Sommer. Aber wir haben im Sommer Abschied genommen*. Daktylotrochejské metrum, narušené jednoslabičným přízvukovým *dort*, je využité i v závěrečné větě oddílu. Spojení *von j-n wissen* ve významu *vzpomínat*, užitě v závěru oddílu, je příznakové pouze nepatrně.

Odd. 2 poskytuje ve vazbě *rückt im Sattel* mnoho možností překladu – centrálním významem slovesa *rücken* zde je pouze „menší pohyb“, konkretizace tohoto pohybu je na překladateli. Stejně tak se překladatelova schopnost interpretovat situaci projevuje i v zobrazení prachu na límci (*Staub bleibt...*). Ve srovnání s odd. 1 je odd. 2 méně zvukomalebný, výraznější jsou souzvučky ve spojení *der kleine feine Franzose, auf seinem feinen weißen Kragen* a asonance a rytmus ve větě *hat erst drei Tage lang gesprochen und gelacht*. Aliterací i asonancí se vyznačuje spojení *in seinem samtenen Sattel*. Z hlediska zvyšování míry explicitnosti je zajímavé asyndetické napojení věty *er merkt es nicht*, v překladu se nabízí „past“ doplnění spojky. Závěrečná věta obsahuje dvojnásobné (nezvyklé) navazování pomocí spojky *und* a idiomatické spojení *ist wie neu*, pro které v češtině existuje několik ekvivalentů. Různé možnosti čeština nabízí také pro substantivizované adjektivum *der Kleine*. Spojení *welk werden* (*Er wird langsam welk*) se používá pro stárnutí, zároveň ale vzhledem k květinové metaforice jistě jde i o obrazný popis skutečnosti.

V úvodu odd. 3 nacházíme velmi hovorové označení korneta (určitý člen + jméno): *der von Langenau*. Několikrát je elidován přísudek: *Zu Lust? Zu Leide?* (přípona *-e* působí poetizujícím způsobem, vyžádal si ji pravděpodobně rytmus). Elize je přítomná i v propozici *Ein Deutscher offenbar*, ta také příznakovým slovosledem připomíná strukturu myšlení (běžné by v psaném textu bylo tento doplněk pouze oddělit čárkou a na první místo postavit adverbium: *offenbar ein Deutscher*). Vedle předchozího syntaktického paralelismu zdůrazňujícího hlásku /l/ obsahují aliteraci i adverbialně užitá adjektiva *laut und langsam* následovaná v polovině oddílu spojením *alle lauschen* – ke zvukomalebě v tomto oddílu tedy dále přispívá i vokál /a/. Věta začínající *Laut und langsam* je navíc tvořena samými trocheji, na ni navazuje věta v metru daktylotrochejském ukončená (po dvojtečce) jambicky. Závěrečný útržek *Klein war...* implikuje spojku *als* a nějakou konkrétní vzpomínku – *když jsem byl malý...* V překladu záleží na volbě slovesného tvaru, doslovný překlad *malý byl* totiž neevokuje 1. osobu singuláru. Idiomatické, běžně užívané spojení *was aus dem Ganzen wird* lze v češtině přeložit různě, důraz by měl být na uzuálnost zvoleného výrazu.

Pro tento oddíl jsou typická příznaková, jedinečná a velmi obrazná spojení *Worte setzen, Worte fügen, Blumen proben* (sloveso *proben* může vyvolávat asociaci s divadelní zkouškou, pro překladatele se otevírá interpretační možnost směrem k vypravěčově teatrálnosti nebo k přezkušování slov, zda se skutečně přesně hodí). Substantivum *Haufen* je naopak lehce negativně zabarvené, evokuje drsné, hrubé muže a je v sémantickém protikladu ke skutečnosti, že se vyprávění přirovnává k vázání kytice dívkou. Časté jsou syntaktické paralelismy. Na několika místech jsou nápadné chybějící konektory a vytýkání do samostatných vět, kde bychom očekávali čárku. Příkladem reformulace do běžného jazyka je propozice *Alle lauschen, sogar das Spucken hört auf*, podobně by vypadala i reformulace u věty uvozené v tomto oddíle spojkou *Denn*, věta na *Und* zase působí velmi hovorově. Použitý způsob navazování celkově působí velmi přirozeně a je velmi snadné textu porozumět, připomíná strukturu myšlení.

Odd. 4: Nesnadný je převod *Da*, příslovce místa odkazujícího k předchozí situaci (*da* zároveň uvádí překvapivou, novou skutečnost). Spojky pak v tomto oddílu uvozují obě následující souvětí (*Denn, Als ob*). Vytčení příslovečného určení *und gerade so* spolu s elipsou slovesa *erfahren* představuje jistou překladatelskou obtíž, důraz na přívlastek *jedna* (lze interpretovat jako *jediná*) *matka* je v originále vyjádřen graficky (kurzívou). Otázkou je i překlad slovesa *kommen* – německý dvojitý význam (že vojáci fyzicky přicházejí, přijíždějí ze jmenovaných regionů i že z nich pocházejí) v češtině nelze zachovat. Vzhledem k ději (již jsou na cestě, nejde tedy o čekání, o proces přicházení) má nejspíš přednost sémantické jádro původu, kdyby důraz ležel na skutečnosti, že z toho či onoho regionu přijeli, mohl autor zvolit minulý čas (*kamen*). I kdyby tato interpretace byla nesprávná, doslovný překlad *přicházet* se zdá být problematický už proto, že se jedná o jízdní oddíl.

Odd. 5 se vyznačuje vysokou koncentrací neurčitého zájmena *man* (sloveso *reiten* ve spojení *so reitet man* pak odkazuje k 1. oddílu i neurčitou obecností). Překladatelskou výzvou je jedinečná kolokace *lichte Worte* (*licht* je synonymem *leuchtend*) a velmi řídké¹³⁴ užívané adjektivum *frauenhaft*, které v češtině nemá jednoznačný ekvivalent. Ke konci oddílu se rozpadá syntax – napodobuje rozpomínání, uvědomování a stává se velmi příznakovou (např. u slovesa *erkennen* chybí předmět, resp. je vytčený za dvojtečku). Z hlediska zvukomalby je tento oddíl chudší (*hinein – irgendein* jsou asi jedinou souzvučnou dvojicí). Interpretačně zajímavý je popis situace, v níž si markýz sundá helmu a kornet ho při tom pozoruje. Dlouhé vlasy se zpod helmy „rozlijí po šíji“ a vzbudí až ženské asociace (viz *frauenhaft*).

Odd. 6 začíná lexémem *Wachtfeuer*, který není uvozený členem a lze ho tedy interpretovat jako singulár i plurál. Německá rodilá mluvčí sice výraz vnímala jako singulární, odkazoval jí ale k situaci mnoha malých strážních ohňů, u nichž vojáci drží stráž víceméně sami. Oddíl obsahuje sloveso *warten*, snadno zaměnitelné se strážným (*Wärter*) a syntaktické paralelismy vyžadující velmi pečlivé čtení. Jde o čtyři věty začínající na zájmeno *es*, bez spojovacích výrazů, souvislost mezi nimi je pouze implikovaná: světlo leží při zemi a nemá křídla, proto obličej zůstává tmavý. Obtížná je voluntativní modalita věty *nun darf sie weiterwelken*, v němčině výrazně slabší než v českém *smět*, které se nabízí jako slovníkový ekvivalent. Je možné, že se jedná i o ironii, jelikož růže by vadla i navzdory zákazu. Opakováním a vytčením je zdůrazněna absence růže i milé čekající doma (*Ich habe keine Rose, keine*). Vyskytuje se několik prostředků eufonie (*staubige Schuhe*, nedokonalé asonance *singt – müd, geküßt – Brust* či převládající výskyt hlásky /e/ v závěru oddílu) a střídají se krátké propozice s dlouhými souvětími, pravidelné metrum však přítomno není.

Odd. 7 uvozuje příznaková syntax, podmět je ve větě oznamovací odsunut za přísudek (*Sagt der kleine Marquis* namísto běžného *Der kleine Marquis sagt*), vyložit tuto větu lze ale i jako elizi spojky (např. *Da*). Každopádně tato forma navozuje velmi uvolněnou atmosféru, jelikož se v obou případech jedná o hovorový způsob vyjadřování. Příznačná je elize sloves: *Und der von Langenau, in*

¹³⁴ V psaném Mannheimském korpusu (viz COSMAS II) se tento lexém vyskytuje pouze čtyřikrát (hledáno 21.7.2010), velký tezaurus provozovaný univerzitou Leipzig toto slovo vůbec nezná (viz <http://wortschatz.uni-leipzig.de/>). Nabízí se nicméně analogie s existujícími výrazy *damenhaft* či *mädchenhaft*.

Trauer halb und halb im Trotz: „Achtzehn“. V této větě opět nacházíme velmi hovorové označení *der von Langenau*. Vypravěč jako by dával najevo svůj lehce pohrdavý postoj ke kornetovi. Na druhou stranu i kornet v dialogu reaguje poměrně nezdvořile – na otázku neodpoví a namísto ní položí protiotázku, což vypravěč komentuje slovesem *zurückgeben*. Ve větě *daß ich immer so war* originální italika klade důraz na *war*, nikoli na očekávatelné *so*. Pochopení, že se jedná o narážku na blížící se smrt, hraje roli hlavně pro překlad následující věty tázací: *Wie – war?* Dvakrát se v tomto oddílu vyskytuje adjektivum *blond*, rytmické kvality má např. věta *warum sitzt ihr denn dann im Sattel und reitet durch dieses giftige Land*, celý oddíl uzavírá věta složená z jednoslabičných lexémů: *Und sie sind weit*. Rým je naznačen v *dann* a *Land*. Substantivum *Junker* lze přeložit velmi různě, základní význam je „mladý šlechtic“.

Odd. 9 se vyznačuje vysokou mírou eufonie. Charakterizují ho zejména četné vnitřní rýmy (*gelaufen – Raufen*) či jejich názvuky (*heiß – zerreißen*) a hojné aliterace (*hastige Hände*), příznaková syntax (*halten sie ihm Laternen her, seltsame*) s množstvím paralelismů a výčtů, elize podmětů (či spojek, to je ale méně pravděpodobné) v opakovaných větách začínajících pouhým *Kommen*, které je ale evidentně finitní (*Kommen bunte Buben*) a výrazný rytmus (zejména daktylotrochejský) umožněný právě elizemi.

Tento oddíl je dále pozoruhodný několika neběžnými lexémy. Řídký výraz *Troß* v první větě označuje záložní či zásobovací oddíl, v češtině se nazývá také *trén*, následuje poetismus *schwarzeisern* či jedinečné spojení *wandernde Nacht*. Samostatný exkurs si zasluhuje slovo *děvky – Dirnen*. Podle 2. svazku slovníku bratří Grimmů z roku 1860 je první význam výrazu „Dirne“ ještě panna či děvče jakožto protiklad k chlapci. („Der ursprüngliche Gegensatz war Knecht in der Bedeutung von Jüngling.“) V Rilkově básni už ale slovo *Dirne* primárně odkazuje k lehkým ženám, i purpurová barva zmíněná v oddílu 9 je jednoznačným symbolem prostitutek (purpur a šarlat se s nejstarším řemeslem pojí nejspíš v návaznosti na Bibli – srov. Zjevení 17, 3). Překladaatelům může činit obtíže také věta *Flüche, Farben, Lachen --: davon blendet das Land*, znamenající, že krajina oslepuje pozorujícího (nadávkami, barvami, smíchem).

Odd. 11. je jako jediný z velké části v řeči vázané, rýmům předchází krátký rytmizovaný úvod se substantivy vytčenými do samostatných propozic (přechod se odehrává i vizuálně, s rýmy blok textu nahrazují samostatné řádky, tedy jednoznačné verše). Rýmy nejsou gramatické (*Traum – Baum, Leib – Weib, Grün – glühn, an – Mann*) a jeden je jen naznačený (*an – Traum*), většina jich je obkročmých (se strukturou *abab*) a velmi úsporných, s minimem přívlasků. Nalézáme i aliteraci (*blutig und bloß*), adjektivní atributy ale zpočátku zcela chybí, věty jsou holé a připomínají výkřiky, což koresponduje s popisovanou scénou (znásilněná mladá žena chce odvázat od stromu). Pro rytmus jsou podstatné jednoslabičné výrazy na konci veršů, z dvaceti řádek jen tři končí víceslabičně, spojkou *und* jich pak začíná celkem šest (z toho čtyři následují hned po sobě). Úspornost výrazu souvisí s velkým prostorem pro interpretaci, příkladem budiž výraz *der einzige Baum* (stojí osaměle v poli?) nebo kornetova myšlenka, že se žena směje: *Lacht sie? – Ihn graust*, podobně i sloveso *bäumen*

(souzvukné s *Baum*), kterému chybí předpona (běžně užívaný tvar tohoto slovesa je *aufbäumen*). V celém oddíle není vyjádřen soucit jinak než jedním substantivem (*Barmherzigkeit*), zobrazeny jsou jen kornetovy rozporupné pocity, situace je nahlížena kornetovými očima. Technicistně lze oddíl 11 popsat následovně: mladý zasněný muž jede krajinou, po dlouhé době sám, a už je skoro noc, když tu uslyší úpění. Nejdřív neví, o co se jedná, pak pochopí, že zvuk přicházející od osamělého stromu vydává připoutaná mladá žena. Všimá si, že je zkrvavená a nahá. Hned jí pomůže, ale vyděsí ho její zuby a oči, které se lesknou v měsíčním světle, a co nejrychleji zas ujede. Přeložení této vypjaté, leč stroze popsané situace do rýmů bude záležet na konkrétní metodě překladatele a případných rozdílech v interpretačních důrazech. Občasný poetismus či řídký výraz zde kvůli rýmu užívá i originál (*Roß, bloß*). Rýmy a metrum na konci oddílu díky poměrně velké nepravidelnosti působí nesamozřejmě a graduji.

Odd. 14. se vyznačuje nesmírnou hustotou vnitřních rýmů, a to často jednoslabičných, přispívajících k jeho silné rytmizovanosti (*Rast – Gast – Kost*, poslední výraz je pouze částečný konsonantický rým), anebo alespoň zčásti gramatických, zejména infinitivních: *fassen – lassen, strecken – Decken, tragen – Kragen, sitzen – Spitzen*, na rozdíl od odd. 11 ale není členěn do veršů. Četná je také aliterace (*kärgliche Kost, feindlich fassen, schöne Schalen*). Sémanticky nejasná je pasáž popisující ženy: *wie die weißen tun und wie die blauen sind*. V závěru je vytčen atribut předcházejícího substantiva (*Schalen, von saftigen Früchten schwer*). Vyskytují se paralelismy, výraz *Nicht immer* je celkem třikrát v iniciální větné pozici, jako syntaktický vzorec se jeví i opakování slovesa *sein* na konci vět. V překladu budou obtíže činit zejména zvukové vlastnosti originálu, eufonie je v tomto oddílu jednoznačně primární. Přispívá nicméně i k sémantice, jedná se totiž o oddíl popisující protiklad náročného života na vojenském tažení a různé radosti čekající na vojáka na zámku. To, že oddíl lahodí uchu tedy souvisí s popisovanými požitky jiného typu (pohodlné oblečení, koupání, ženy, dobré jídlo...). Neběžné spojení *sich am Saume seidener Decken in sich selber überschlagen* asociuje, že se vojáci podvolí čemukoli – dvojsmysl tohoto výrazu zdůrazňuje v závěru oddílu uvedené šťavnaté ovoce, které jednoznačně asociuje plodnost a erotiku. Poetismy (*kärgliche Kost*) doprovází velmi časté slovosledné inverze, poetická je i nedořečenost *bis in die Fingerspitzen, so–*.

Odd. 22 charakterizují holé věty tázací, rytmické, vždy se třemi přízvuky, následované dvěma velmi krátkými propozicemi – dohromady tvoří dialog korneta s paní, s níž tráví noc; pak opět nastupuje pravidelné metrum: *Ins Turmgemach findet er nicht* (ač verš začíná nepřízvuknou slabikou, jedná se spíš o daktyly ukončené jednoslabičně přízvukně). V kontrastu k jednoslabičné větě s implikovaným subjektem (*Laß*) stojí závěrečné souvětí složené ze tří vět a popisující centrální motiv básně, sex – *großer Schlaf*. Jedná se o neběžný souvýskyt, mannheimský korpus uvádí pouhé tři doklady¹³⁵. Naopak *tiefer Schlaf*, podoně jako český *hluboký spánek*, je ustálená kolokace (tvar

¹³⁵ „Der Tod ist nichts anderes als **ein großer Schlaf**“ – jeden z korpusových dokladů. Další tři doklady dodává dotaz na „großen Schlaf“, např. „Das Bedürfnis nach einem **großen Schlaf** in der Nacht und einem kleinen Schlummer am frühen Nachmittag“, jedná se tedy jen o jednotlivé doklady.

v nominativu má 46 dokladů). Běžnou kolokací je i *Tür zuschlagen*¹³⁶, méně běžné je sousloví *hinter hundert Türen* – německý korpus ji neobsahuje, na internetu ale bylo mezi odkazy citujícími Korneta možné vytrždit pět dalších, na sobě zcela nezávislých užití tohoto sousloví. V češtině se v souvislosti s velkým počtem něčeho fyzicky existujícího po jednotkách užívají jako hyperbolické vyjádření nejspíš jen *desítky*.¹³⁷ Kompozitum *Turmgemach* je poetizující, neběžné, naopak odpověď *Wer es auch sei* je velmi běžný idiom.

Odd. 25 opět obsahuje mnohé vnitřní rýmy (*Gängen, umdrängen, versengen; Bau – Frau, voran – Mann – zu scheinen an; Schrei – vorbei*), které podporují rytmičnost oddílu. Některé rýmy jsou gramatické (*umdrängen – versengen*). Mezi prostředky eufonie patří i asonanční rýmy typu *Armen – Fahne*, kvůli vnitřnímu /r/ vokálům /au/ a /ai/ a přízvukové pozici na konci věty si jsou podobná i jednoslabičná substantiva *Frau – Schrei*, nebo adjektiva *groß und rot*. Ve shodě s dějem jde o formální reprezentaci zběsilého běhu, obtížnou na převod. Klíčový okamžik, v němž kornet mine své druhy a dostane se mezi nepřátele, je zobrazen neslovesně a téměř mimoděk: *über alles dahin und an allem vorbei, auch an den Seinen*. Graficky vytčené závěrečné souvětí se vyznačuje působivým rytmem, jedná se o daktylotrochej ukončený v každé větě jednoslabičně (*Feind – nach* tak vytváří další nenápadný a nedokonalý asonanční rým).

5.3 Jednotlivé překlady – translatologická analýza

V této podkapitole jsou podrobně rozebrány všechny známé překlady Korneta, a to zejména se zřetelem k výše popsaným oddílům, v závěrečné kategorizaci jevů významných pro daný překlad jsou vždy uvedeny i relevantní doklady popisovaných jevů z oddílů ostatních. Uvedeny jsou i vybrané informace o překladatelích. Rozbor každého překladu je uzavřen krátkým shrnutím.

5.3.1 K. Hádek (1914)

Karel Hádek (1894–1950) svůj překlad vydal roku 1914 v nakladatelství Juventa pod názvem „O lásce a smrti korneta Krištofa Rilke“. Byl profesionálním překladatelem? Databáze Národní knihovny uvádí, že užíval tituly JUDr. a PhDr. a byl úředník, redaktor, autor beletrie a překladatel literatury německé, dánské, jugoslávské. Publikoval i pod pseudonymy K. Beneš (původní próza „Manželství: Čtyři hovory“ z r. 1930) a K. Hlavín (vlastní povídky z r. 1924 s názvem „Venuše vítězná“). Mezi jeho překlady patří např. „Jihoslovanská lyrika“ (1935) či „Panorama literatur dánské a islandské“ (1939).

Pod překladem je uvedeno, že byl pořízen r. 1913, pouhý rok po vydání v edici Insel-Bücherei, která Korneta proslavila, a že vyšel nákladem literárního fondu „Kola spisovatelů“. Z absence jakékoli zmínky o tomto českém překladu v Rilkově korespondenci s nakladatelem lze vyvodit, že to byl překlad neautorizovaný (a tudíž z něho nebyly placeny tantiémy). Dokladem tohoto

¹³⁶ V mannheimském korpusu má fráze „Tür zuschlagen“ (přesně v tomto tvaru) 47 dokladů.

¹³⁷ V korpusu syn je na dotaz „desítky dveří“ k nalezení 9 dokladů, např.: „uchazeči studia španělštiny musí vyběhat v desítkách dveří stovky formulářů“.

tvzení jsou i místa ukazující na naprosté nepochopení originálu (viz níže). Rilke totiž svým překladatelům radil i s významem jednotlivých pasáží a doporučoval vhodnější řešení (nutno dodat, že se vždy omlouval za svou troufalost). Hádek Korneta překládal ve věku devatenácti let, na začátku své překladatelské i profesní dráhy.

5.3.1.1 Hádek – jednotlivé oddíly

0. oddíl

Hádek rozeznal odlišný styl úvodního oddílu a použil zřetelně archaické tvary (v *Uhřích*, *musil*, *podepsati*, inverze v *pluku jízdném*), nebyl však důsledný – zprvu skloňuje a počešťuje (na *Langenavě*, *Hranici a Ziegře*), v závěru oddílu ale ponechává nesklonné místní jméno: *svobodný pán z Pirovan* (pozdější překladatelé používají genitivní vazbu z *Pirovana*). Diachronně je zajímavé počeštění jména *von Rilke* – z *Rilků*¹³⁸. K tomu dochází už jen v jediném překladu (Maralík), Rilke je v něm ale nejspíš chápán jako místní jméno – *Otto z Rilke*. S obtížnějšími lexikálními jednotkami (*Lebensreichung* – *lenní dědictví*) se Hádek vyrovnal (i když zcela vynechal *Gut* – *zboží*), na rovině syntaktické se však vyskytují problémy. Neobratné mezivětné navazování (*že lenní dědictví je neplatné v případě, že by se vrátil jeho bratr Křištof, jenž zemřel...*) vede k snížené srozumitelnosti, zcela bez opodstatnění je pomlčka před – *jako kornet*. Překladatel vynechává charakteristiku *Otty z Rilků zu Linda* a dvojnásobné opakování těžké informace převádí pouze jednou. Nominální skupina strukturně kopírující originál (v *Uhřích padlého bratra Křištofa*) je pro úřední styl v důsledku vysoké míry kondenzace charakterističtější než věty vztažné, které volili pozdější překladatelé.

1. oddíl

Úvodní věta básně opakováním neurčitého slovesného tvaru (*reiten*) zobrazuje rytmický poklus krajinou. Originál přitom specifikuje, že se jedná o jízdu na koni. Hádek před touto složkou významu i před původní obecností upřednostňuje rytmus. Neurčitek *reiten* (vyložitelný i jako propozice s elidovaným podmětem *sie*) překládá rozkazovacím způsobem 2. os. sg. slovesa *jet*, který zvolil nejspíš pro jeho jednoslabičnou údernost. V celém oddílu je zřetelná snaha používat kratší slova a dodržet „poklus“ textu. Úspěšný bel zejména na počátku oddílu: *Není již kopců, jen sotva strom, A vždy týž obraz*.

Obtížnou větu se substantivem *Sehnsucht* převádí jako *A mysl tolik poklesla a touha je tak mocná*, s patřičným prostorem pro různé interpretace, motivací pro překlad *Mut* jako *mysl* je možná zvukomalba (/sl/ v *poklesla*) a jednoslabičnost, určitě také idiom *poklesnout na mysl*. Dodržen je také paralelismus *so – so*, drobně obměněný užitím *tolik – tak*. Následující propozice se vyznačuje velmi dobrou kohezí realizovanou pomocí *není již – jen sotva*. O to překvapivější je nepochopení významu slovesa *aufstehen* – u K. Hádky jde o *stanutí*, u všech následujících překladatelů o *vztyčení*, *pozvednutí*, překvapivá je i volba adjektiva *přílehlých studní* (*versumpfte Brunnen*) výrazně posouvající význam. Dále není zřejmé, jak vysvětlit větu *Nic se nehýbe*. Ta v originále zní *Nirgends*

¹³⁸ Pro tehdejší češtinu je však tento překlad německého „von“ obvyklý: srov. Marie z Ebnerů a z Eschenbachů.

ein Turm, a to ve všech třech verzích. Buď překladatel k originálu přistupoval opravdu velmi volně, nebo to je zkratka omyl.

Hádkův jazyk je z dnešního hlediska již zastaralý, za zmínku stojí např. genitivní vazba *není již kopců* nebo koncovka –ž u *vracíme-liž se*, využívá ale přirozeně znějící obraty, např. *víc než dosti* či *dost možná* a pro češtinu typické kolokace *uprostřed léta*¹³⁹ (*tief im Sommer*) či *žhavé slunce*. Zároveň také, jako už u úvodního převodu infinitivu určitým tvarem, Hádek nedbá obecných formulací (zejména *man*) a doplňuje osobu mluvčího: *Jen v noci se mi zdává, že znám cestu*. Konkrétně tato věta však zní přirozeně a zároveň dbá na rytmus (metrum je převážně jambické). Hned v následující větě ale nacházíme čas přítomný (*urazíme*) namísto minulého. *Abschied nehmen* je přeloženo jako *vyjet*, zcela mizí sémantika loučení. Překladatel také nedbá na jedinečnost situace a *Die Kleider der Frauen leuchteten lang aus dem Grün* mění na *Ženské šaty zářivaly na dálku ze zeleně*, čímž jednak přestávají být přítomné mávající ženy a hlavně chybně užitě frekventativum (*zářivat*) navozující opakovanost poukazuje na nepochopení zobrazovaného děje, navíc šaty nezáří *dlouho*, ale *na dálku*. Nepochopení se projevilo i v závěrečném *nejméně zářily tam*, kde překladatel evidentně dointerpretovává, protože neporozuměl významu *wenigstens dort* (*přinejmenším tam*).

2. oddíl

Věta *Der von Langenau rückt im Sattel und sagt:* je přeložena jako *Langenavský obrací se v sedle a praví*. Dochází tedy k inverzi klitika a je použito archaizující či poetizující sloveso *pravit* namísto bezpříznakového *sagen* (v tomto oddílu se *pravit* vyskytuje celkem dvakrát). Zastaralá je též koncovka 5. pádu: *Pane markýze*, užívání genitivních vazeb (*Ted' neví již ničeho, nepozoruje toho*), jmenné tvary adjektiv (*podoben, znovuzrozen*) a další lexémy, v nichž se mísí hovorovost se starším územ, v originále však jsou zcela bezpříznakové (*Jest jako děcko, které chce spat – Er ist wie ein Kind, das schlafen möchte*). Místy také nedošlo k vizualizaci situace na straně překladatele: *Prach zůstává ležeti* je zcela doslovný převod, pozdější překlady počest'ují na *prach se usazuje se*. Sloveso *lächeln* je nevhodně přeloženo jako *smát se* (nejen slovník, i kontext si žádá dokonavý tvar). Nevhodná je též kolokace *ojedinělé oči*, jako ekvivalent *der Kleine* je zvolen *mužiček*. Co Hádek zachovává je prostá syntax, neexplicituje (např. nedodává spojku v překladu souvětí *Staub bleibt auf seinem feinen weißen Spitzenkragen liegen; er merkt es nicht*) a nachází idiomatický obrat pro závěrečné *ist wie neu – je jako znovuzrozen*. Největší problém tkví ve ztrátě rytmu (např. čtyřslabičné adjektivum *aksamitový* narušuje potenciálně daktylotrochejské metrum této věty: *Pomalů sesýchá ve svém aksamitovém sedle*).

3. oddíl

Hádek výborně neslovesně převádí *Ein Deutscher offenbar* jako *Patrně Němec*. Aliteraci *laut und langsam* kompenzuje v následujícím spojení *soukat slova*, zvukomalebné je i *váží svá slova*, rytmus však celkově spíše chybí. V oddílu nacházíme dva přechodníky – *rovnajíc, slyše* – a jeden infinitiv na *-ti*, ale i obecně český lexém *kytka* (*Blumen*). Překladatel se drží těsně originálu při

¹³⁹ Ověřeno na následujících korpusech: syn2009pub na frázi „uprostřed léta“ nalézá 276 dokladů, syn2006pub 121 dokladů, syn2005 71 dokladů. Fráze „hluboko v létě“ nemá v korpusech jediný doklad.

překladu *K potěše* (*Zu Lust*) a neobratná až nesrozumitelná je věta *Takřka plivnutí je slyšeti*, přitom v originále plivání přestalo, jde tedy i o značný významový posun. O vyloženou chybu se jedná i zde: *kdo nerozumí němčině davu* – jde přitom o ty, kdo ve skupině neumí německy. Chybně je ostatně zvolený i ekvivalent *dav* (*Haufen* zde označuje skupinu vojáků). *Ojedinělá slova* také není vhodný překlad spojení *einzelne Wörter*, tento posun možná zapříčinilo užití téhož výrazu (*ojedinělé oči*) v předcházejícím oddíle.

4. oddíl

Zde se překladatel nebojí specifikovat *sein* jako *cítí* či zkrátit *Herren, die aus Frankreich kommen*, na *pány z Francie*. Pro vytčené *gerade so* použil idiom *a to na vlas tak*. Neobratně ale řeší *was der Eine erzählt* – *Neboť vše, co onen vypráví zažili*, navíc neuzavírá vedlejší větu čárkou a tím umocňuje čtenářovu nejistotu, ke komu odkazuje zájmeno *onen* (typicky na vzdálenější předmět).

5. oddíl

Zde Hádek na rozdíl od svých předchozích řešení převádí neosobní *man* vhodně 3. osobou plurálu (*Tak vyjeli*) a navíc dodává pro české sloveso příhodnou předponu, ač poněkud nepřesnou (vhodnější by bylo pouhé *v-*), bohužel však oslabuje apel textu minulým časem. Následně pro *man schweigt wieder* nalézají vhodný neslovesný a neosobní ekvivalent *opět mlčení*. V rámci svého volnějšího přístupu do textu dodává, že *světlá slova* mají *v srdci*, užívá expresivnější *bůhvíjaký* pro neutrální *irgend einer* a v popisu připodobňujícím markýze k ženě nahrazuje adverbium *frauenhaft* příslovcem taktéž implikujícím ženskost (a navíc působícím přirozeně): *padají mu něžně na šíj*. Od syntaktické struktury originálu se odpoutává při překladu *Und wie sie lange vorüber sind, später – Za chvíli, když...*, otázkou je, zda je zvolený ekvivalent na místě. Zcela bez opodstatnění se pak zdá být další posun do minulého času: *napadlo mu*; Rilke se totiž evidentně snaží celou situaci co nejživěji přiblížit – *fällt ihm ein*, Hádek se ale drží svého vyprávěcího *Tak vyjeli* a zůstává v minulosti. Také si nejspíš nevizualizoval situaci zapadajícího slunce, věta *V dáli ční cosi v jasu* působí zejména kvůli předložce *v* nejasně. Indikátory starší jazykové normy jsou v tomto oddíle inverze *Tmavé jeho vlasy* a dativní vazba *napadlo mu*.

6. oddíl

Hádkovo volné zacházení s textem – např. přidání předložky *u* (*U strážného ohně*), kde autor volí ničím nedoprovázené kompozitum *Wachtfeuer* – se projevuje i v chybě *jeden prozpěvuje*; přitom jde o čekání, že někdo zazpívá; i v pravděpodobné interpretaci (nebo přehlédnutí?) *Obličejé jsou zamračené*, když jsou ve skutečnosti *tmavé*. Čtyřnásobná paralelní syntaktická struktura uvozená *Es* není nijak kompenzována, naopak je mezi souřadně spojované věty dodána spojka *ačkoliv* vedoucí ke zlogičtění, vztah odporovací přitom v originálu není ani naznačen (*Obličejé jsou tmavé, protože světlo nemá křídla*). Přítomný čas originálu je opět překládán minulým (*nemohl spát* místo *nemůže*). V tomto oddílu také nacházíme inverzi *oči Francouzovy*, pozoruhodnou ortografickou variantu *sepiatý* (*do sepiatých rukou*), několik genitivních vazeb (*nemá křídel*, *Já nemám růže*) a infinitivy na *-ti*. Ve zdůraznění je vyzdvíženo sloveso: *Já nemám růže... nemám* (namísto originálního neurčitěho

zájmena), cit pro češtinu ukazuje i převod modality slovesem *nechávat* (*nechává vadnouti*). Chybou je převod slovesa *warten* jako *střežit, hlídat*.

7. oddíl

Hádek v tomto oddílu dvakrát doplňuje přísudek (*řekl napolo ze smutku* – zde jde navíc i o posun do minulosti, *byly to divoké hry*), překvapivá je podle dnešního úzu *rusovláska*¹⁴⁰ namísto *blondýny*, v druhé části oddílu pak Hádek *blondes Mädchen* překládá jako *zlatovlasé děvčátko*. Tendence k expresivitě a deminutivům (viz předešlý *mužiček*) je motivovaná také vnitřním rýmem (*děvčátko – na krátko*), doplňuje ji hypochoristikon *Magda*, taktéž odkazující k hovorové češtině, a poetizující výraz *jinoch* (*junger Herr*). V závěru překladatel vypouští spojku, *a jsou v dáli* by přitom i v češtině bylo uzuální. Snaha o eufonii *jedete jeduplnou zemí* vyznívá naprázdno kvůli absenci rytmu. Za zmínku stojí i (nejspíš) překlep *Aby se vrátil* namísto *Abych*.

9. oddíl

Opět kvůli rýmu (nedokonalému, konsonantickému a lišícímu se kvantitou vokálu – *klení*) se *Ein Tag durch den Troß* mění na *Celý den na koni*. Věrně jsou přeloženy *nevěstky s purpurovými klobouky* i to, že mužům *kynou*. Nejspíš z rytmických důvodů je druhý výskyt slova *Dirne* převeden jako *holky* (může jít i o diachronní rozdíl v sémantickém poli výrazu *holky*), zvukomalebně a rytmicky (jedná se o trochej) je převedena kupříkladu i nominální skupina *divým vpádem chtivých rukou*. Nesrozumitelná je propozice *A večer drží svítilny, ojediněle také víno*, která v překladu pomíjí odlučitelnou předponu slovesa *herhalten*, Hádek vytčený atribut *luceren* (*seltsame*) zaměňuje za příslovce – *ojediněle*, nevizualizoval si asi situaci, kdy kornetovi podávají víno v přílbách a ony odráží světlo jako lucerny. Eufonii Hádek převáděl důrazem na /ř/, s rytmem jde ruku v ruce například v obratu *Řež a křik*.

11. oddíl

Hádek odděluje rýmovanou část od nerýmovaného úvodu, a to hned novou stránkou. Některé rýmy jsou v překladu gramatické (na koncovku *–ání*), dva vynechává (*Muži a mrazí ho*), celkově se snaží zachovat strohost originálu a nepřidávat atributy. Volí však řešení, která jdou proti smyslu popisovaného – např. kornet, jak je výslovně řečeno, jede sám krajinou, kvůli asonančnímu rýmu ale *strom křičí v shon* nebo připoutaná žena je popsána jako *tělo ... jež stromem dřív chvělo*, ačkoliv se i nadále zuřivě dožaduje pomoci. Za pozornost stojí také nivelizace rýmu a metra v závěru oddílu, v překladu je až příliš pravidelný a postrádá originální gradaci a tenzi.

14. oddíl

V tomto formálně velmi příznakovém oddílu překladatel zcela rezignoval na kompenzaci vnitřních rýmů a eufonie. Vidět to je už na úvodních propozicích *Stůj! Buď jednou hostem!*, v němčině rytmických a zvukomalebných: *Rast! Gast sein einmal*. Hádek různá přirovnání a obrazy překládá „otrocky“ doslovně (*Také mysl musí se jednou napnouti a na okraji hedvábné pokrývky v sebe se pohroužiti* – vyzdvihnout lze jen konzistentnost překladu substantiva *Mut* jako *mysl* (srov. odd. 1).

¹⁴⁰ Příruční slovník jazyka českého (dostupný zde: <http://bara.ujc.cas.cz/psjc/search.php>) uvádí heslo „rusovlasý“ – viz „blondák“, jedná se tedy o změnu významu slova, nikoli o překladatelský posun.

Téměř nesrozumitelná interference se objevuje ve větě *široce otevřítí límec* (stačilo by změnit sloveso, třeba na *rozepnout*), podobně je nesmyslné spojení *sedět v hedvábných lenoškách až po okraj prstů* (jako kdyby *po okraj prstů* bylo příslovečné určení způsobu ke slovesu *sedět*). V celém oddíle je jen jediná aliterace (a asonanční rým) *skoupou stravou*, rytmus nebyl identifikován vůbec žádný – v porovnání s originálem se jedná o rozpor až nevysvětlitelný.

22. oddíl

V tomto oddíle nacházíme jmenný tvar přísudkového adjektiva: *otevřeno*, zastaralou, ale idiomatickou vazbu *Jaký to hluk po domě?!* (*hluk* je interpretací originálního *Sturm*), zdůrazněnou navíc vykřičníkem, naopak namísto *Türe zuschlagen* je v překladu posun ke snížení expresivity: *Kdo zavřel dveře?* Opět problém slovesného času: obecně platné tvrzení *Ins Turmgemach findet er nicht*, pro něž by se hodilo futurum, překládá Hádek imperfektivním přítomem *nevníká*, jež zdůrazňuje danou chvíli: právě teď k nim do komůrky nikdo nevníká. U K. Hádky jsou takové významové posuny časté, srovnajme s překladem obecného plurálu (*die Zimmer*) singulárem (*komnata*). Stejně tak namísto obecné „definice“ *Wie hinter hundert Türen ist dieser große Schlaf* zvolené verbum *vládnout* mří jen na zobrazovaný okamžik, výsledný převod *Jako za sty dveří vládne zde tento hluboký spánek* je velkým sémantickým posunem. Kolokace *hluboký spánek* je opět v souladu s Hádkovou tendencí nivelizovat.

25. oddíl

Subjekt (*Kornet*) je specifikován, naopak rýmovaný popis úprku *Und er findet ein Pferd und es ist wie ein Schrei: über alles dahin und an allem vorbei, auch an den Seinen* je redukován na *Nalézá koně, jenž je rychlý jako zvuk: přes všechno k svým*. Jedná se o závažnou chybu – čtenář nedostane informaci, že kornet přešel a ocitl se mezi nepřáteli. Stejně jako v odd. 14, ani zde nejsou k nalezení aliterace, vnitřní rýmy ani další charakteristické prostředky zvukomalebného originálu (až na jediný asonanční rým *k svým – královský*). Adjektivum *rozvášněný*, které blíže určuje *budovu*, je interpretace výrazu *rasender Bau*, v obou případech jedná o personifikaci.

5.3.1.2 Hádek – kategorizace

Fonologické aspekty

Hádek kvůli eufonii výrazy téměř nedoplňuje, jen v odd. 11 volí (kvůli rýmům) sémanticky nesmyslná řešení. Na druhou stranu rytmus nepomíjí (viz např. odd. 14, kde chybí vnitřní rýmy) a pomáhá mu občasnými inverzemi (např. v odd. 7: *Pak mlčí oba*, v odd. 9: *jím ozývá se kraj* nebo v odd. 16 *býti ozdoben jimi*), občas vytváří asonance a aliterace či rytmická řešení i tam, kde v originálu nejsou (odd. 8: *mlád – osmnáct*, odd. 18: *den – jdeš, šat—strach*), anebo kompenzuje (aliterace *slova souká* je náhradou za *laut und langsam*). Zejména v druhé části básně rezignuje na vytváření vnitřních rýmů (jen v oddílu 23 je opakována slabika /čí/: *zvučí – ptačí – křičí* a v odd. 26 nacházíme *prostorem – praporem*), např. odd. 15 je rytmický, obsahuje ale pouze několik aliterací (*šlehaly – šveholily, žhavé ženy*), vnitřní rýmy chybí také v odd. 23, 24 a 25. Mezi další případy kompenzace patří přidání rým

v odd. 7 (*děvčátko – na krátko*) a věta *chrání ho neznámá paní*, odd. 8, kde aliteraci Hádek nahrazuje asonančním rýmem a daktylotrochejem.

Starší jazyková norma a hovorovost

Jazyk je z diachronního hlediska archaizující (genitivní vazby, infinitivy na *-ti*, zastaralé lexikum – např. tvary *sesýchat*, *spat*¹⁴¹, či dokonce *jet' vzhůru* pro *denn er ist wach*, odd. 17, nebo přechodníky *rovnejíc*, *slyše* (odd. 3), *hledající* (odd. 23) či *pohřřžen jsa v myšlenky*, odd. 12), je ale mimo rozsah této práce zkoumat, zda byl mírně archaizující i v době vzniku (otázkou je třeba, jaká byla v době vydání užitelnost věty z odd. 18: *tázal se hlasem, jehož dosud byl neslyšel*, jedná se o realizaci záporu a o užití plusquamperfektum, nejasná je také slohová platnost slovesa *chýlit se*, odd. 17, nebo tvaru *dvě očí*, odd. 1). Starší jazykové normě odpovídá i to, že Hádek *blond* (odd. 7) překládá jako *rusovlásku*, adjektivum „rusý“ bylo dle Příručního slovníku jazyka českého synonymní s významem „žlutavý do zlatova n. do rezava“.

Zároveň se – v souladu s idiomaticností – Hádek nevyhýbá obecné češtině (*kytka* – odd. 3, křestní jméno zkracuje na *Magda* – odd. 7) a své matce kornet dokonce tyká (odd. 12), zřetelná je také tendence k expresivitě a deminutivům (*mužiček* – odd. 2, *děvčátko* – odd. 7, *matička* – odd. 12), typická pro hovorový jazyk. Vlastní jméno usedlosti (*Langenau*) překládá jako *Langenava*. Substantivum *Dirnen* (odd. 9) překládá jako *nevěstky*.

Idiomaticnost

Ustálené kolokace mají přednost i na místech, kde autor užívá jedinečné přirovnání – srov. odd. 1: vedle *uprostřed léta* Hádek volí i *žhavé slunce*, podobně v odd. 22 Hádek převádí *großer Schlaf* jako *hluboký spánek* či v odd. 19 neběžnou větu *Alle sind schwer* nahrazuje propozicí *Vše je těžké*, také věta *Přeruší mu spaní* je sice idiomatická, ale významově zavádějící. Idiomaticnost je nicméně často uplatněná vhodně: odd. 2: *plné tři dni*, odd. 4: *páni z Francie, a to na vlas tak*, odd. 7: *opáčit, mladý pán*, odd. 17: *ve zbroji*, odd. 20: *netáže, neptá*, odd. 22: *Jaký to hluk po domě?!*, odd. 26: *když se to teď za ním srazilo*. Hádek nedbá na obecnost realizovanou např. pomocí *man* – srov. odd. 1: *nachts glaubt man*, mění ji na 1. os. sg. (nejspíš mu připadá přirozenější): v *nocí se mi zdává*, odd. 15, *kaum weiß man wie* – *nevím jak*. Hádek konkretizuje i slovesně, v odd. 22 určitě z důvodů idiomaticnosti – *vládnout (vládne spánek)* namísto slovesa *sein*, neplatí to ale vždy: v odd. 5 větě *man schweigt wieder* nalézá vhodný neslovesný a neosobní ekvivalent v *opět mlčení*.

Sémantické chyby

Do této kategorie patří převedení věty *Nirgends ein Turm* jako *Nic se nehýbe* či *wenigstens dort* jako *nejméně zářily tam* i slovesa *aufstehen* jako *stanout* (vše odd. 1), *warten* jako *střežit, hlídat* (odd. 6), ubitý (*erschlagen*) sedlák je převeden jako *udřený* (odd. 13), *ob* jako *když*, výraz *Staat* užitý ve významu *nádhera* překládá jako *stát*, *Falte* jako *řasa*, když se jedná o záhyb na látce (všechny tři případy jsou z odd. 16). V odd. 18 se *Heimweh* mění na *strach*, v odd. 26 došlo k přehlédnutí hlásky /r/ a *Strahl um Strahl* je převedeno jako *ocel o ocel*. V odd. 20 pak kvůli chybě vznikl až surrealistický

¹⁴¹ Jedná se o tzv. *supinum*, slovesný tvar, jenž postupně nahradil infinitiv.

obraz: *Neboť není času. A oni kvetou v třásních*. Roztřesený kornet pak u K. Hádky od generála slyší: *Podej mi utěrku* (odd. 10 – *Lies mir den Wisch*). Velmi problematické je převedení odd. 11, např. *strom křičí v shon* je v protikladu vůči osamocení korneta a mladé ženy, podobně představuje potíže věta *Přerušit mu spaní*, kde nejde o to, že by spal, ale že je zasněný. Téměř bez opory v originále (ale rytmicky) Hádek v odd. 9 převádí *jím ozývá se kraj* (*davon blendet das Land*), správně toto místo přeložil pouze Lukavský.

Sémantické posuny

Věta *Die Kleider der Frauen **leuchteten** lang aus dem Grün* je převedena jako *Ženské šaty **zářivaly** na dálku ze zeleně* (odd. 1, chybně užitá frekventativum poukazuje na nepochopení zobrazovaného děje), den strávený se zásobovacím oddílem je popsán jako *Celý den na koni* (odd. 9), častý je i překlad přítomného času časem minulým (odd. 8, přechází z přítomného *jede* do préterita *usmál*, podobně i odd. 18: *lächeln* jako *smát se*, posun z přítomného do préterita). Motivací posunů často je nepochopení zobrazované situace (překladatel si ji nevizualizuje): např. odd. 2: *Prach zůstává ležeti* (pozdější překlady: *usazuje se*) či v odd. 8 generál pronesením funkce (*Cornet*) mladíka zároveň kornetem jmenuje (jedná se o performativní užití), Hádek však volí vokativ: *Kornete*. Podobně nevhodně v odd. 7 Hádek dodává sloveso: *Byly to divoké hry*.

Neobratné formulace

Nepochopení vede k neobratným až nesrozumitelným výrazům: *Takřka plivnutí je slyšeti* či *kdo nerozumí němčině davu* namísto *kdo ve skupině nerozumí němčině* (obojí odd. 3). Z dalších významově zavádějících míst stojí za citaci *Mají s sebou ještě mnoho sdělit* (*Haben einander mehr zu vertrauen*) a spojení *je pohřben v zkoumání srdce* (*es treibt auf und ab auf den Wellen seines Herzens*) (obojí odd. 8) či věta *Tedy upadá nesměle ve spánek* namísto *So flieht er bange in den Traum* (odd. 17). Historismus *Bandalier* je převeden z dnešního hlediska nesrozumitelně jako *závěsník* (odd. 21), často a nevhodně je také užitý výraz *ojediněle* či *ojedinělý* (odd. 2, 3, 9). V odd. 23 je (možná až nesrozumitelná) věta *Červeně křičí v neznámo ti, kdož stojí na plápolajících půdách*.

Překladatelská volnost a zdařilá místa

Celkově Hádek překládá volně – *Abschied nehmen* jako *vyjet* (odd. 1) a místy dodává (např. odd. 5: *světlá slova mají v srdci*). Pozoruhodná je interpretace adverbia *frauenhaft* příslovcem asociujícím podobné významy: *padají mu nežně na šíj* (odd. 5), stejného druhu je i (tentokrát spíše nezdařilý) posun *Obličej je zamračené*, když jsou ve skutečnosti *tmavé* (odd. 6). Ve zdůraznění vyzdvihuje sloveso (*Já nemám růže... nemám*), kde originál opakuje neurčité zájmeno *kein*, cit pro češtinu ukazuje i překlad *nechává vadvnouti*, sloveso *nechávat* nahrazuje původní *dürfen* (obojí odd. 6). Interpretaci substantiva *Hörner* jako *hlasatelé* (odd. 23) či užití rytmického a eufonického frazému *mít v moci* (odd. 11) lze taktéž hodnotit jako zdařilé.

5.3.1.3 Hádek – shrnutí

Celkově Hádek usiluje o idiomatičnost i rytmičnost překladu. Zároveň se ale dopouští mnoha významových chyb či přinejmenším posunů, chybná interpretace možná souvisí s celkovým volným přístupem k originálu, častokrát každopádně jde proti smyslu původního textu. Překladatelův přístup je nekonzistentní, zejména v druhé části básně mizí snaha převádět eufonii a rytmus (srov. odd. 14, 24 či 25). Rilkovy obraty motivované rýmem Hádek většinou překládá doslovně a rým nerealizuje. Zdá se, že chybí metoda, jíž by se překladatel držel. Některá řešení jsou na druhou stranu velmi zdařilá, pozoruhodná je i přítomnost hovorových výrazů a tykání.

5.3.2 J. J. Fišer (1927)

J. J. Fišer (vlastním jménem Jan Jaroslav Lehovec) (1893–1966) svůj překlad vydal roku 1927 v nakladatelství F. Svoboda a Solař, R. Název zněl: „Píseň o lásce a smrti korneta Křištofa Rilke“. U stejného nakladatele r. 1925 vydal „Stručné dějiny světové literatury“, r. 1923 monografii „Křesťanský mysticismus, jeho vznik a vývoj“, v Edici Sad r. 1922 vyšlo „Ticho lesa“, r. 1919 u A. Neuberta „Fantastické novelly“. Rok po Kornetovi spatřila světlo světa „Radiospirála: Verše [z roku 1926–1927]“, po válce vydal „Partyzánskou rapsodii“ (1945) a „Tábor vodáků“ (1946). U žádného z těchto děl není uvedeno, že by se jednalo o překlad¹⁴². Promítají se nějak Fišerovy vlastní spisovatelské ambice do Korneta?

Tento překlad prý byl přehlédnut autorem. Vzhledem k péči, kterou Rilke věnoval jiným překladům svého díla (viz dopisy), určitě četl i tento překlad, pokud mu byl zaslán. Nepodařilo se o tom však nalézt žádné doklady. Zmínka o Fišerově překladu chybí v dopisech nakladateli z let 1925 a 1926 (na rozdíl od zmínek např. o překladech do polštiny, francouzštiny či italštiny), Fišer i Hádek chybí také v rejstříku jmen zmíněných v Rilkových dopisech. Nicméně pokud překlad dostal k posouzení až r. 1926, byl už vážně nemocný a je možné, že překlad skutečně jen „přehlédl“. ¹⁴³ Svůj překlad J. J. Fišer vydal jako čtyřiatřicetiletý.

5.3.2.1 Fišer – jednotlivé oddíly

0. oddíl

Fišer místní jména v úvodním oddílu řeší podobně nedůsledně jako Hádek, ponechává nesklonné a nepočestěné *pán na Langenau, Gränitz a Ziegra, podíl na zboží Linda*, zůstává i tvar *Heysterschský*, zachovává i, že statek zdědil *Otta Rilke z Lindy*. Genitivní předložkovou vazbu nalézáme ve výrazu *svobodný pán z Pirovana*. Fišer namísto *beliehen sein* (u K. Hádky *byl obdařen*)

¹⁴² Při prohledávání databáze Národní knihovny ale nebyl zobrazen právě Fišerův překlad Korneta (autor je totiž uveden v poznámce v názvu díla), údaje z předválečného období jsou beze sporu neúplné, základní přehled však poskytnou.

¹⁴³ Česky podle Jiřího Karáska ze Lvovic a Václava Černého Rilke uměl, přinejmenším natolik, aby dovedl číst české texty (Skála 1996: 58nn.). Tomuto náhledu protiřečí Stromšík 1996: 124: „[Rilkovy] vědomosti o české literatuře se patrně opíraly převážně o četbu v německých překladech,“ tvrzení J. Karáska je třeba brát „s rezervou“.

volí *zdědit*, zachovává ale archaizující prvky (*zboží, musil, vystaviti*). Fišer v porovnání s Hádkem používá diverzifikovanější kohezní prostředky s tendencí k explicitaci (*kdyby se přece vrátil*), jednoznačně také interpretuje *null und nichtig sein* jako *vzdát se dědictví* a rozvádí nominální skupinu *in Ungarn gefallener Bruder* do věty vztahné – *bratr Krištof, jenž padl v Uhrách*.

1. oddíl

Fišer v úvodní větě zvolil způsob oznamovací a první osobu plurálu a přidržel se Hádkova slovesa *jet*, které však poněkud komicky upřesňuje: *jedeme koňmo*. Zachovává tedy sémantiku, ale nikoli estetické působení počáteční věty básně (zejména jde o absenci rytmu).

Jazyk je místy archaický (*jest, býti, jmenný tvar možno*) a užívá genitivní vazby (*Nikde jediného kopce, jediného stromu, Nikde jedině věže*). Syntaktický paralelismus (*Nikde – Nic*) zde však působí jednotvárně. Fišer také dovysvětluje a standardizuje – *pozvednouti hlavy* či *vzpomínají* (namísto *vědí*) a je redundantní (*Leč a přece* v jedné větě, opakované *již a tedy již*), jindy zase vynechává doplnění, které je v češtině pociťované jako obligatorní: *vrátit se o kus* – čeho? Dopouští se kolokační interference (*hluboké léto*), také *šatečky paní* nejsou zdařilé, asociují leda šatečky pro panenky (tendenci k deminutivům ukazují i *chatky*, dnes odkazující na skutečnost zcela odlišnou od té zobrazované v Kornetovi: otázkou je, zda ve dvacátých letech nesly význam *chýše, chatrče*). Neobratné formulace, jimiž velmi zřetelně prosvítá originál, jsou v tomto oddílu hojné: *I dvou očí jest mnoho, jen někdy v noci lze věřit, Musí tedy být podzim* (srov.: určitě už je podzim); diskutabilní je také nedokonavý vid slovesa (*loučit se*), jde totiž o vzpomínku na proběhnuvší děj.

2. oddíl

Hovorové označení *Der von Langenau* se mění na *pána z Langenau*, bezpříznakově je převedeno *sagt – řekne*, prach se již správně *usazuje*, daří se převádět rytmus a souzvuk hlásek – zejména aliteraci (*Schne zvolna v sametovém sedle*). Opět ale nacházíme zřetelné interference: *A ted' neví nic více* či neobratné formulace: *Jest jako usínající dítě* (výjimečný příklad větší kondenzovanosti překladu, v originále je vedlejší věta) a jsme svědky tendence zlogičťovat – Fišer dodává spojku (*er merkt es nicht – aniž toho pozoruje*) a v rámci sémantických posunů intenzifikuje (*Ihr habt seltsame Augen* se mění na *Jak obdivuhodné máte oči*). Závěrečná věta obsahující idiom neobsahuje tvar *jest*, starší jazykovou normu však dodržuje jmenný tvar (*a je jako vyměněn*). Výraz *špičkový límec* je Fišerův omyl, nechal se svést podobností (Hádek přeložil *Spitzen-* správně jako *krajkový*).

3. oddíl

Fišer *Ein Deutscher offenbar* nepříliš vhodně překládá *Zjevný Němec* (stačilo užít adverbia – *zjevně Němec*), na druhou stranu přijatelně aliteraci nahrazuje asonancí (užíváním /a/): *Hlasitě a zvolna klade svá slova*. V propozicích *Zu Lust? Zu Leide?* kopíruje syntaktickou strukturu originálu včetně předložky: *K radosti? K utrpení?*, zvolené ekvivalenty přispívají k patetičnosti textu. Opakuje se také stejná chyba jako u K. Hádky – *kdo nezná němčinu davu*, navíc chybí zájmeno *to* v propozici *Neboť jsou vesměs páni, kteří znají mravy* a ani zvolený výraz *znát mravy* není příliš zdařilý.

Závěrečná elipsa *klein war... – Malý byl...* u J. J. Fišera neimplikuje vzpomínku vypravěčovu (tedy 1. os. sg.), ale spíš odkaz na někoho třetího.

4. oddíl

Překladatel nepřeložil iniciální příslovce (*da*) vytrácí se tak návaznost mezi oddíly. *Gerade so* překládá omisí, jeho věta zní takto: *co jeden vypráví, zakusili všichni*. Zůstává tedy výrazově úsporný, ale rezignuje na Rilkovo charakteristické vytýkání. Převádí *páni přicházející z Francie*, upozaděn tedy byl význam *pocházet*, dobrou volbou však je deverbativní adjektivum odpovídající vynechávání přísudků v originále.

5. oddíl

Fišer navazuje na 1. os. pl. z 1. oddílu i zde (srov. *jedeme koňmo*), správně zůstává v přítomném čase, ale Rilkovo nevšední, poetické *reiten in den Abend hinein* nivelizuje na *Jedeme večerem*, navíc vypouští kohezivní prostředek v iniciální pozici oddílu (*So*). Poetizuje – *tmavý a měkký vlas*, obtížnou větu s adverbium *frauenhaft* převádí jako *rozestře se mu žensky po šíji* (zvolené sloveso zobrazuje popisovanou situaci, adverbium *žensky* však je v češtině běžné¹⁴⁴ a celý obraz ztrácí působivost). Chválu si zaslouží zvukomalebnost věty *V dáli vystává cosi v záři* (jedná se o daktylotrochejské metrum). Češtině přirozená je – navzdory poetizujícímu lexému – také vazba *má + adjektivum + vlas*.

6. oddíl

Fišer přejímá Hádkovu nepatrnou chybu: oheň je u něj *táborový*. Jako Hádek také zlogičťuje dodáním spojky, bez věty hlavní ale propozice *Nebot' nemá křídel* odporuje české gramatice. V souladu s německou konstrukcí Fišer užívá genitivní vazbu a zdůraznění pomocí zájmena: *Já nemám žádné růže, žádné*. Neopodstatněnou se zdá být inverze klitika *se*: *když sklizeň chýlí se*, infinitivy končí na *-ti*, genitivní vazby jsou na stejných místech jako u K. Hádky. Jako knižní můžeme charakterizovat sloveso *pět* užit ve tvaru *zapěje*, i adjektivum *zemdleni* či spojku *leč*. Ekvivalent německého *er denkt*, české *uvažuje*, konotuje příliš hluboký a vědomý proces. Modální sloveso *darf* je převedeno stejně jako u K. Hádky slovesem *nechat*.

7. oddíl

První věta je syntakticky standardní (jedná se tedy o nivelizaci), sloveso *pravit* přispívá ke knižnímu vyznění. Fišer dodává: *Pak opět oba mlčí, Je tak plavá, jako vy*, přesně dodržuje originální *denn dann* ve větě *proč pak tedy sedíte v sedle*. Zdůraznění *so war* nedodržuje, podtržené výrazy uvádí italikou: *že jsem byl vždy takový*. Následuje správné *Jak – byl?* Dodán je přísudek věty *Byly to divoké hry*, nevhodně je zvolený vid v překladu *lächeln* (*usmívá se* namísto pouhého pousmání).

Jako interferenci lze klasifikovat zachování zájmena (*Vy jste velmi mlád pane?*), podobně je zájmeno zachováno i v závěrečné větě: *A oni jsou tak daleko od sebe*, ačkoliv tak vzniká dojem odkazování ke kornetovi a Magdaléně. Přitom v originále jde o kolektivní odkaz na celou skupinu, která je daleko od domova. Nepřehlédnutelný je překlad výrazu *Junker* jako *pan Panic*, Fišer se

¹⁴⁴ 354 výskytů lemmatu *žensky* v korpusu syn, hledáno 27. 7. 2010.

možná domníval, že souzvuk slovních základů „přehluší“ sémantiku výrazu *panic*, výraz ale mohl zvolit vědomě jako explicitaci *bílého šatu* uváděného v odd. 17 a 18.

9. oddíl

Úvodní neslovesnou výpověď *Ein Tag durch den Troß* Fišer převádí jako *Den příprav*. Je otázkou, zda toto řešení zvolil pro neznalost významu substantiva *Troß*, nebo pro jeho rytmičnost. Volba minulého času (*přiběhli*) oslabuje aktuálnost, expresivitu děje. Následuje přítomný čas a slovníkový ekvivalent slovesa *kommen* – *přicházet* – bohužel však není realizována příznakovost originální syntaxe, ve své hovorovosti evokující úspěchanost. Předchozí sloveso, *přiběhnout*, tak danou situaci zobrazuje přesněji. Fišer překládá *děvky*, *schwarzeisern* mění na *černošedí*. Mezi interference patří věta *Kdož to může rozeznat*, přesně kopírující originál a navíc archaizovaná pomocí morfému -ž připojeného k zájmenu. V tomto oddílu Fišer dbá na rytmus: *popadnou horce děvky* (daktylotrochej) a převádí aliteraci (*vlaající vlasy*) i eufonii (*divoká obrana hbitých rukou probouzí bubny*, opět daktylotrochej), využívá gramatický rým (*kývají – trhají*), pravděpodobně kompenzaci za *heiß – zerreißen*. Celkový význam oddílu je zřetelný, neoslabený.

11. oddíl

Řeka *Rába* je u J. J. Fišera maskulinní – *Ráb*. V nerýmovaném úvodu tohoto oddílu překladatel využívá asonanci *Setnina*, *zcela sám*, *Rovina* a vnitřní rým *tam – sám*. Daktylotrochejské metrum věty *Kování vpředu sedla leskne se pod prachem* umožňuje inverze klitika *se*. I zde se ale Fišer velmi těsně drží originálu, nevynechává jediné slovíčko, neinterpretuje, jen doplňuje výrazy. Tuto strategii zvolil pro převod veršovaných pasáží, např. *dech se úží* (dvakrát zopakované), *strach se množí*, *milosrdenství boží*, *tělo samá pěna*, všechny rýmy jsou vytvořeny s ohledem na výkřik *Muži!*, přitom v překladu není zcela zřetelné, že jde o oslovení (tvar je shodný s nominativem plurálu) a jistě by bylo možné zrovna obsah volání pozměnit. Zajímavé je, že další dodávané a změněné části se vztahují k substantivu *žena* (výrazný sémantický posun představuje verš *k němu o pomoc sténá*). Kvůli rýmu Fišer upřesňuje poetický výraz *schwarzes Grün* jako *černou travu*, slovesné *Zähne beißen* překládá adjektivně jako *ostré zuby* (jedná se pak o asonanci).

Fišer zdařile převádí sémantiku scény, lexikálně poetizuje pouze substantivem *oř* a ortografií slovesa *týčit*, od originálu se odchyluje mnohomluvností: překlad má přesně stejný počet slov jako originální veršovaná část (94), ačkoliv čeština nemusí vyjadřovat podmět a většina překladatelů 10–15 slov „ušetřila“.

14. oddíl

V tomto oddílu překladatel výrazně upřednostnil význam před estetickým účinkem, některé významové chyby jsou přitom velmi závažné. Rýmy se vyskytují převážně gramatické (jde o infinitivy na *-ti*) a téměř chybí aliterace (snad jen *skoupu stravu*) či další prvky zvukomalby včetně rytmu. Celá část působí velmi šroubovaně, nevhodné je nejen převést jednoslabičné zvolání *Rast!* jako *Odpočinek!*, též opakování slov se stejným základem (*host – hostiti*) není vhodné. Frazémy Fišer převádí mnohem delšími variantami – *sich alles geschehen lassen und wissen: podříditi se také jednou osudu a býti si*

vědom, případně větami, které nedávají smysl: *I odvaha musí se jednou vzepiati a přemoci samu sebe u okraje hedvábných pokrývek*. V originále se jedná o obrazný popis labužnického lenošení. Velký posun je též *Locken offen tragen* (tedy sundat helmu) a *rozpustiti kadeře* (měli snad vlasy „v culíku“?). Jako interferenci lze hodnotit překlad následující věty: *obléknouti široký, rozevřený límec*, jde přitom o obyčejné rozepnutí knoflíčků u límce. Posunem je také propozice *když jsi právě vystoupil z koupele*, která naprosto vynechává originální spojení *bis in die Fingerspitzen* a charakteristickou nedořečenost *so-* (tedy syntaktickou zvláštnost originálu).

„Kryptická“ věta o bílých a modrých ženách je v překladu spojena s následující výpovědí, podtržená část je dodaná Fišerem: *Jak jsou blankytné a jak bílé jsou jejich skutky; jaké mají ruce a jak zpěvný jest jejich smích, když plaví hoši přinášejí nádherné koflíky, těžké šťavnatým ovocem*. Adjektivum *blankytný* a substantivum *koflík* poetizují, oddíl také vykazuje velké množství starších tvarů (*nemusit, vzepiati, jest*). Celý oddíl představuje velkou nivelizaci zvukomalebného originálu.

22. oddíl

I v tomto oddílu dochází k významovému posunu: tázací věta *Je v domě hluk?* má být ekvivalentní k *Ist der Sturm im Haus?* To, že je v domě hluk, je zřejmé, v původní otázce ale jde o jeho původce. Motivací pro tento posun byl Fišerovi patrně rytmus. Interference je patrná z věty *Bylo okno otevřeno?* (v rematické pozici má být *okno*) i z absence zájmena *to* v otázce *Kdo bouchá dveřmi?* Genitivní vazba *nenaleznout cesty* ukazuje na starší jazykovou normu podobně jako výše zmíněný jmenný tvar (*otevřeno*). Idiomatický je překlad *Nech být. Ať je to kdo je* a inovativní je i převod *velký spánek, ježž dva lidé spolu spí*, zejména pro užití slovesa *spát*.

25. oddíl

Obzvláště nápadné jsou v tomto oddílu gramatické rýmy (*stály – rozpalovaly, rozběsněné – položené*), některé jsou i štěpné (*sobě – době, křik – mžik, davu – hlavu*) či asonanční (*muže – rudě*). Rytmus oddílu ale navzdory četným rýmům a využívání inverzí podporujících daktylotrochejské metrum situaci úprku navozuje jen zčásti. Některé výrazy jsou kvůli rýmu dodané (v *nižádné době, vpředu daleko davu, v jediný mžik*). Významným sémantickým posunem je výraz *i přes sebe sama*, zůstává nesrozumitelné, že kornet mine své řady.

Lexikálně je zřetelná poetizace: *prostřed, plát, nižádný, skvoucí, bedra*, i vazba *bez přílby hlavu* patří ke starší jazykové normě.

5.3.2.2 Fišer – kategorizace

Fonologické aspekty

Tato stránka Korneta nebyla pro J. J. Fišera prioritou, zvukomalebné prvky zachovává zejména ve zřetelně rýmovaných a rytmických částech – *popadnou horce děvky, vlající vrkoče* (obojí odd. 9), v odd. 25 se nachází gramatické rýmy, v odd. 26 je vnitřní rým *kolem – praporem*. Hned v úvodní větě básně převádí Fišer celé sémantické pole slovesa *reiten*, ale naprosto mizí rytmus i neurčitost slovesného tvaru: *jedeme koňmo*, vnitřní rýmy mizí i v odd. 14. Najdou se ale i výjimky,

např. v odd. 15 vnitřní rýmy přítomné jsou (i díky doplnění dvojice – *toužíce*, dále *bzučely* – *zvučely*), v odd. 23 Fišer přidává asonanci (*do zbraně – třasavě*) i vnitřní rým (*odevšad – řad*), v odd. 5 využívá dlouhé vokály: *V dáli vystává cosi v záři* (navíc se jedná o daktylotrochejské metrum). Hovorové označení *Der von Langenau* se mění na *pána z Langenau* (odd. 2, 7) možná také právě kvůli asonanci, podobně v odd. 10 ve větě *Hrabě trčí* byla volba slovesa jistě motivovaná eufonií. Pro převod veršovaných pasáží v odd. 11 zvolil strategii doplňování, např. rýmy *dech se úží* (dvakrát zopakované), *strach se množí, milosrdenství boží, tělo samá pěna* vytvořil s ohledem na výkřik *Muži!*. Kvůli rytmu místy volil inverzi slovosledu, např. v odd. 1 (*krčí se žízňivě*), v odd. 6 (*když sklizeň chýlí se*) či v odd. 19 (*to proto jen*).

Starší jazyková norma

S poetizací souvisí celková tendence orientovat se dle starší jazykové normy. Fišer užívá jmenné tvary adjektiv (*zamýšlen*, odd. 12, *nah*, odd. 18), přechodníky (*usmívaje* – odd. 8, *opíjejíce se, slepnouce* – odd. 15), starší tvary zájmen a zastaralé lexikum (*pravít*, odd. 7, *oř*, odd. 11). Překládat substantivum *Junker* výrazem *panic* bylo pravděpodobně v roce 1927 ještě možné, nicméně „Příruční slovník jazyka českého“ sice uvádí význam „dospívající jinoch, mládenec“, již ho ale klasifikuje jako zastaralý. Citace¹⁴⁵ z J. Wolkeru (zemřel 1924) ukazuje, že význam „svobodný muž, který dosud zachoval pohlavní čistotu“ se jistě již prosazoval.

Kolísá užívání tvaru *jest* (odd. 1, 2, 10, 14, 18, 22, 23 jednou, odd. 17 dvakrát), častěji nacházíme tvar *je* (odd. 2, 9, 12, 17, 25, 26 jednou, odd. 1, 6, 13, 20, 22, 23 dvakrát, odd. 16, 20 třikrát, odd. 10 čtyřikrát).¹⁴⁶ Vyskytují se i staré ortografické formy: *vzepiati* (odd. 14, *bandelier* (odd. 21), *rhythmus* (odd. 15).

Doslovnost¹⁴⁷ a interference

Tyto tendence se projevují zachováváním osobních zájmen v podmětové pozici (*Vy jste velmi mlád pane?*, odd. 7), větším množstvím pasivních tvarů (*das Fest ist fern: slavnost jest vzdálena*, odd. 17) či opomenutím prostředku, který v němčině neexistuje: v odd. 24 překladatel nevyužívá vokativ: *Volání: Kornet!, Křik: Kornet!*. Další příklady této tendence nalézáme hned v prvním oddílu: *I dvou očí jest mnoho, jen někdy v noci lze věřit* či v odd. 2: *A teď neví nic více (nichts mehr)*, prostupuje pak celou básní: *Budují čas ze stříbrných rozhovorů* (odd. 16 – *sie bauen Stunden auf aus silbernen Gesprächen*). Poslední zmiňované řešení kupříkladu zcela pomíjí konotační hodnotu slovesa *budovat*, které nese význam velké námahy, náročné práce, pokládání základů; spojení s výrazem *čas* proto nedává smysl. Velmi závislá na originálu je i věta: *Strach zatlačil nepřítele do kruhu kolem; a on se drží uprostřed pod svým zvolna dohořívajícím praporem*, srozumitelné přestává být spojení *kruh kolem* (odd. 26, motivací pro tuto formulaci mohl být nedokonalý rým *kolem – praporem*). Jako

¹⁴⁵ „Nahatá jako na obrázcích v tříšestákových románech, které čtou nadržení panicové s chvějícíma se rukama.“ – Příruční slovník jazyka českého, heslo *panic*

¹⁴⁶ Dnes se prezentní tvar 3.osoby *jest* používá pouze ve spojení *to jest* (tj.), jinak je pokládán za zastaralý. Internetový portál Český jazyk, <http://cesky-jazyk.upol.cz/documents.php?tid=projekt>.

¹⁴⁷ Nazývaná též *překladatelská věrnost*.

poslední příklad uvedeme větu z odd. 9: *Wer kann's unterscheiden?: Kdož to může rozeznat?*, obsahující pro češtinu v tomto případě netypické modální sloveso.

Doplňování, konkretizace, nivelizace

Fišer mění Rilkovu osobitou syntax, např. v odd. 4 *gerade so* vytčené za čárkou zcela vypouští, jeho věta zní takto: *co jeden vypráví, zakusili všichni*. Vytčení se také místy stává vedlejší větou: *není to obloha, jež se v nich zrcadlí* (odd. 13, dodává tedy přísudek), v témže oddíle doplňuje podtržené: *Pak je slyšet vytí psů* a prázdnější (a obecnější) sloveso *kommen* nahrazuje plnovýznamovým *blížít se*. Dodáním substantiva mění originální větu otevřenou mnoha významům na banální frázi: *Všichni mají těžké hlavy* (odd. 19, *Alle sind schwer*). Často dodává kvůli rýmu (srov. odd. 11 a *dech se úží* (dvakrát zopakované), *strach se množí*, podobně i odd. 25), jinde je motivací nejasný význam originálu: *Jak jsou blankytné a jak bílé jsou jejich skutky* (odd. 14). Rilko *reiten in den Abend hinein* v odd. 5 Fišer nivelizuje na *jedeme večerem*, zcela pak vynechává spojení *bis in die Fingerspitzen* a charakteristickou nedořečenost *so-*.

Fišer má nejspíš v oblibě sloveso *uvažovat*, jako ekvivalent *denken* však konotuje příliš hluboký a vědomý proces (odd. 6, 12), v odd. 26 je sloveso *dotírat* expresivnější nežli originální *zuspringen*. Zajímavé je měnění významu v této propozici i z hlediska doplňování: *šestnáct křivých šavlí, jež naň dotírají, až jiskry odletují, jsou ohňostroj* (odd. 26). O jiskrách v originále vůbec není řeč, naopak tam je výraz *Strahl um Strahl, ocel o ocel*. Překladatel modifikuje (kvůli jiskrákům) i následující substantivum *Fest, slavnost*, tedy obecný výraz, a volí jeho hyponymum *ohňostroj*.

S nivelizací souvisí i dodávání spojek (a tedy zlogičťování, Levý 1983: 145). Vybrané příklady za všechny: v oddíle 18 dodává Fišer spojku *jako*: *To proto jen, že mu s beder spadlo dětství, jako tento jemný tmavý šat*, metafora přechodu z dětství do dospělosti je v originále připojena asyndeticky. Dodání spojky přirovnává dětství nikoli k šatu obecně, ale ke konkrétnímu oděvu, který svléká (originál dovoluje oba významy). Další spojka je dodaná v dopise matce – *bud'te hrda: Neboť třímám prapor*, odd. 12, tato explicitace se navíc prohřešuje proti pravidlům interpunkce (v užitém řešení je totiž logický vztah vyjádřen dvakrát – implicitně dvojtečkou a explicitně spojkou). Doplňování spojek je skutečně časté (např. odd. 2: *er merkt es nicht: aniž toho pozoruje*, odd. 6 *Es hat keine Flügel: Neboť nemá křídla*).

Poetizace

K poetizaci (subkategorii nivelizace) přispívá zejména lexikum, jako příklad můžeme uvést substantivum *jitro* (odd. 8, 23), výrazy *Jímá tě bolest po domově? Kdo jej uzmul?* (odd. 18, stylově adekvátní by byla slovesa *stýskat* a *vzít*), adjektiva *skvoucí* a *ztepilý* (odd. 18), nebo četné genitivní vazby, navíc ve spojení se spojkami *neboť* nebo *leč* (odd. 24: *Leč praporu nikde není*). Věta z odd. 15 hraničící s klišé již v originále zní v překladu takto: *Z temného vína a tisíce růží vyvěrají hodiny šumné do snivé noci*. Evidentně se jedná o polohu, která Fišerovi konvenuje (srov. odd. 17: *nemůže procitnouti; neboť bdí a jest jenom zmaten skutečností. A tak vmýšlí se teskně do snu*). V rámci poetizace překladatel také nahrazuje vlny *tlukotem* jeho srdce (odd. 8), taktéž dětství nepadá s ramen,

ale s *beder* (odd. 18). Možná byl poetizací motivován i převod výrazu *Troß: trén, zásobovací oddíl*, převedený jako *Den příprav* (odd. 9), poetizující rozhodně je v odd. 6 věta *Leč všichni jsou příliš zemdleni*.

Sémantické chyby

Opakuje se stejná chyba jako u K. Hádky – *kdo nezná němčinu davu* (odd. 3). Je otázkou, zda opisné řešení v odd. 9 (*Den příprav*) Fišer zvolil pro neznalost významu substantiva *Troß* (Hádek výrazu nejspíš nerozuměl), nebo z jiných důvodů. Proti jednoduchému tvrzení, že se Fišer inspiroval předchozím překladem (srov. *i plné tři dni*, odd. 2) ale stojí chyba v odd. 3, kde u J. J. Fišera nacházíme *špičkový límec*, zatímco v předchozím překladu Hádek přeložil adjektivní část kompozita *Spitzenkragen* správně jako *krajkový*.

V odd. 3 chybí zájmeno *to* v propozici *Neboť jsou vesměs páni, kteří znají mravy*. V odd. 10 je špatně zvolený rod zájmena: *Jest to také na něm viděti* – osobní zájmeno má být ženské, vztahující se k Šporkově ruce (pravici). V odd. 15 jde o nepochopení významu originálu: *A byla hostina a nikdo nepřemýšlel, jak skončí*. Tato věta jde přímo proti smyslu originálu: nebylo totiž zřejmé, jak k hostině *došlo*. V odd. 14 nacházíme další důsledek přidržování se originálu i v místech, jimž překladatel nerozumí: *I odvaha musí se jednou vzepíati a přemoci samu sebe u okraje hedvábných pokrývek*. Tato věta v překladu nedává smysl. Menší chyba je v odd. 8: *dlouho pohlíží na Francouze* namísto *dlouho se za ním dívá*, podobně v odd. 19 se komparativ *inniger* mění na prostý pozitiv *vroucí* a stejně jako u většiny ostatních překladatelů se nepodařil převod věty *davon blendet das Land* v oddíle 9: *oslepují zemi* (správně pouze Lukavský).

Sémantické posuny

V odd. 13 věta *Groß wird das Tor* ztrácí možný význam, že se brána otevírá, v překladu zůstává bez jakékoli procesuálnosti (*A brána je velká*). V odd. 16 se stírá protiklad mezi ženami, které trhají *Rosen, die du nicht siehst*, a vypravěčem, který je neschopný je vidět; stávají se z nich prosté *neviditelné růže*. V odd. 26 Fišer převádí *Es ist viel Fremdes, Bunes vor ihm* jako *Před ním je mnoho nepřátel, ale také mnoho pestrosti*. Další sémantický posun představují *šatečky paní*, asociují šatečky pro panenky, nikoli oděvy žen. Tendenci k deminutivům ukazují i *chatky* (otázkou je, zda ve dvacátých letech nesly význam *chýše, chatrče*). Fišer nedodržuje zdůraznění *so war* (odd. 7), podtržené výrazy jsou v jeho překladu italikou: *že jsem byl vždy takový*. Následuje již správné *Jak – byl?*

Zdařilá místa

Za vyzvižení stojí deverbativní adjektivum v odd. 4 (*páni přicházející z Francie*), odpovídá vynechávání přísudků v originále. V odd. 10 se mu podařila konsonance: *to spraví pravice* a stručnější a přesné vyjádření *Neupotřebí jich, leda ke klení*. Pěkná je formulace *z uzrálého rytmu vyhoupl se tanec* (odd. 15), za pozornost stojí i řešení *úžasné vysoko* (odd. 16 – *irgendwo, wo du nicht hinreichst*). V odd 17 uvádí Fišer substantivum *Noc* s majuskulí, což přispívá k její personifikaci, dále vytváří vnitřní rým *paní, jež se k němu sklání*. Využití frazému ve větě *Ve zbroji od hlavy k patě* (také

odd. 17) sice vede k delší propozici než je původní *Ganz in Waffen*, rytmus ale přítomen je. Pro češtinu je – navzdory poetizujícímu lexému – přirozená také vazba *má* + *adjektivum* + *vlas* v odd. 5.

5.3.2.3 Fišer – shrnutí

Fišer zčásti pomíjí fonologické aspekty originálu, standardizuje výraz a výrazně poetizuje (to je zřetelné zejména při zkoumání dodaných či výrazně modifikovaných míst). Snažil se zachovávat sémantiku originálu, ale v důsledku interferencí a nepochopení jsou mnohá místa až nesrozumitelná. Kvalita překladu velmi kolísá, najdou se i zdařilé pasáže a pasáže se zvukomalebnými prvky. Podobně váhání mezi starší a novější normou ukazuje užívání tvarů *jest* a *je* (podrobněji níže). Celkově lze usuzovat na absenci metody a konzistentního přístupu, jelikož se těsně drží originálu, snaží se nevynechat ani jediné slovíčko a neinterpretuje, zároveň ale kvůli rýmům doplňuje výrazy (což bez interpretace nelze).

5.3.3 M. Maralík (1935)

Milan Maralík (1912–1987) svůj překlad publikoval roku 1935, jednalo se o soukromý tisk vydaný Spolkem posluchačů filosofie (SPF) Karlovy univerzity k V. česko-německému večeru konanému 4. 4. 1935 v kavárně „Opera“. Vydání nese název „Česko-německé překládání. Teorie a praxe“, uvnitř svazku je kromě dvou kratších básní a stati O. Fischera o překladu přetištěna právě Maralíkova „Píseň o lásce a smrti korneta Krištofa Rilkeho“; jeho překlad na večeru přednesl recitační sbor SPF za vedení N. Frieda. Jednotlivé oddíly básně nejsou uvedeny na samostatných stránkách.

Z dostupných záznamů Národní knihovny¹⁴⁸ vyplývá jen to, že r. 1938 Maralík zveřejnil báseň „Když utlý prst nového roku“, v r. 1940 redigoval „České kraje: České a moravské krajiny v slovech našich básníků a v dílech našich umělců“ a o rok později mu nakl. Čin vydalo „Ostrov Melos“. Korneta tedy podle těchto záznamů překládal jako svůj první literární počín ve věku dvaceti tří let v průběhu studia na FF UK. V předmluvě ke svazku R. Vápeník říká, že se „již po páté schází mládež obou národností, aby kácela překážky lží a klevet o nemožnosti vzájemného dorozumění (...) Z přesvědčení, že veliké umění národní nese v sobě předpoklady platnosti mezinárodní, nabízíme a dáváme nejlepší, co máme, a přijímáme stejnou mincí.“

5.3.3.1 Maralík – jednotlivé oddíly

0. oddíl

V Maralíkově překladu je Otto z Rilke obdařen v *Lindě přídělem linského statku*, opouští tedy historismus zboží a zároveň pomíjí, že se v jednom případě má jednat o pojmenování. Namísto *podílu* překládá *příděl*. Archaický ráz úvodnímu oddílu dodává infinitivem na *-ti*, skloňováním v *Uhřích* a historismy *léno*, *kompanie*, *regiment*. Na rozdíl od předchozích překladatelů výslovně

¹⁴⁸ Databáze NK opět kvůli špatně zadanému popisu knihy nezveřejnila M. Maralíka jako autora překladu Korneta, dokonce ani neupozornila na tento překlad uvedený ve svazku „Česko-německé překládání“, ačkoliv kniha sama v databázi uvedena je. Údaje takto získané tedy pravděpodobně nejsou úplné.

uvádí, že kornet zahynul *na koni* (*zu Roß*). Tendence k doslovnosti a velké závislosti na originálu se projevuje i v sousloví *podle doručeného úmrtního listu* – srov. Hádkovo *dle přiloženého úmrtního listu* či Fišerovo *podle úmrtního listu*. Takéaráží neobratnost dvojitého *by* – ...*podle níž by se zrušila platnost léna, kdyby...* spolu s nejasnou sémantikou této věty.

1. oddíl

V úvodní větě se i Maralík drží slovesa *jet*, tentokrát ale v třetí osobě oznamovacího způsobu (čímž se ztrácí rytmus a zcela vypouští význam jízdy na koni). Zdá se, že znal oba předchozí překlady – alespoň věta *A mysl tak zmalátněla a touha tak vzrostla* může být jejich kombinací.

Maralík se snaží zachovávat rytmus i paralelismy (*Už není hor, už není stromů, Zelení svítily dlouho šaty žen, Je tedy jistě podzim*), v překladu tohoto oddílu se nedopouští výrazných sémantických posunů a zachovává možnost dvojsmyslu i v *Nic nemá odvalu se vztýčit*. Používá archaizující vazby, např. *Nikde nevidět věž, Dvě oči – to' příliš mnoho*, i nestandardní formulace – např. *že lze rozeznat cestu* a v *noční době*, neobratné jsou i *močálové studně* či inverze *ujeli s námahou*. Zachovává kolokaci *těžké slunce*, naopak mění *tief im Sommer* na *uprostřed léta*.

2. oddíl

Maralík používá nejarchaičtější výraz pro 3. os. sg. slovesa *sagen*: *dí* (umožňuje asonanci *dí – markýzi*), infinitiv od *být* je v tomto oddílu *jest*, využívá stejnou genitivní vazbu jako Hádek (*nepozoruje toho*). Dobře pracuje s aliterací i asonancí (*tři dni – Nyní už neví nic*), ve srovnání s předchozími překladateli nejlépe převádí *zvláštní oči* a nezanedbává rytmus (*Pomalů vadne ve svém sametovém sedle*). Jako první obrací uspořádání tématu a rématu věty *Staub bleibt auf seinem...Kragen liegen*: *Na jeho...ukládá se prach*, což v češtině funguje výborně.

3. oddíl

Maralík dodává predikaci: *Je to zřejmě Němec*. Přitom mohl ponechat *Zřejmě Němec*. Spojení *Zu Lust* řeší novou syntaktickou strukturou: *Aby se potěšil? Aby si posteskl?* dodává predikaci, ale zní přirozeně. Tak působí i věta *Neboť jsou to samí pánové, kteří vědí, co se sluší a patří*. Nepřejímá chybu a správně překládá: *kdo v družině neumí německy* (otázkou je jen volba substantiva *družina*). Dodává *jsem* k propozici ...*jsem byl malý*, uvádí tedy celý složený tvar slovesa. Nevhodné je doplnění zájmena: *Porozumí tomu najednou*, není zřejmé, k čemu odkazuje.

4. oddíl

Jako první překladatel oddíl uvozuje doslovným překladem *Da – Tu*, do textu nicméně ještě dodává *najednou*, což je věcně správně a opodstatnění si nachází i z hlediska větného rytmu. Nově Maralík řeší *eine Mutter*, v originále zvýrazněnou kurzívou, překladatel vytváří důraz nikoli fontem písma, ale inverzí *jedna jen matka*.

5. oddíl

Maralík se drží tvaru zvoleného v úvodní větě 1. oddílu (*jedou*), obraz *vjíždění do večera* ale mění na *večeru vstříc*, což je projev standardizace. Problematická je doslovná a neidiomatická formulace *mají u sebe světlá slova* (*man hat die lichten Worte mit*), lze ji hodnotit jako interferenci, a

také snaha o aliteraci *padají mu široce po štíji, jak tomu bývá u žen* vyznívá neobratně: adverbium *široce* je dodané a převod *frauenhaft* se v dané interpretaci stává rozvláčným. Přirozeně zní věta *A když už jsou daleko odtud, napadne ho* – obzvláště volba dokonavého tvaru je případná.

6. oddíl

Překladatel nedodává spojky, celkově se drží těsně originálu; růže u něj *může dále vadnout*, což je nerušivá intenzita modality. Podařená je aliterace *píseň stará, smutná*, inverze adjektiv pak slouží kadenci poslední věty. Nedochází k významovým posunům.

7. oddíl

Je zachován příznakový slovosled první věty, zdařilá je volba dokonavého *zmlknout*. Starší jazykovou normu projevuje výraz *polou*, posunem je výraz *rytíř* pro *Junkera*. V tomto oddíle (na rozdíl od odd. 5) Maralík používá idiomatické spojení *má vlasy světlé* (inverze byla nutná kvůli metru). Náznak asonance je v koncových slabikách dvou následujících výpovědí: *divoké hry* – *na okamžik*, zejména díky tomu, že tvoří tříslabičné celky. Existenciální otázku Maralík oslabuje výrazem *jaký: Jaký – byl?*, pravděpodobně nepochopil zamýšlený význam.

9. oddíl

Dodržena je rytmičnost, například hned v první větě objevujeme drobné doplnění: *Den jízdý trémem*, které prospívá právě metru. Zcela správně je význam *až je tím oslněn kraj*, z děvek jsou ale *holky*. Tento překlad umožňuje zvukomalebné prvky (*horce popadnou holky*), užívána je daktylotrochej (*A v divoké obraně horečných rukou se probudí bubny*), důležité jsou dvouslabičné závěry. Asonanci lze identifikovat v *přílbách – rozezná*. Oslabena je zvláštnost syntaxe opakováním substantiva: *lucerny, zvláštní lucerny*.

11. oddíl

Rytmičnost je podpořena opakováním (a aliterací): *Pán z Langenau tam jede. Jede sám. Rovina*. Překlad veršů je neuvěřitelně věrný, kvůli rýmu se pouze *der einzige Baum* mění na *jediný kmen*, pozdější *podél stromu* odstraní případnou nejasnost. Nápadná je pouze absence rýmu na centrální výkřik *Muži!* a celková rýmová chudost (např. asonance *křik – milostiv*). Převod oddílu je úsporný a přesný, neobsahuje nepochopení a nesrozumitelné formulace, pouze u výrazu *Křik mu roztrhne sen* by byla vhodná jiná předpona (*pře-*), aby se jednalo o běžnou kolokaci.

14. oddíl

Tato část je místy v důsledku přílišné závislosti na originálu nesrozumitelná: *Nedávat ubohou stravu i přáním svým jíst*. Dále je výraz *co se děje* použitý dvakrát za sebou, druhá věta (*Co se děje, pro tvé dobro je*) proto působí formulačně neobratně (zřetelná je motivace rýmem: *dobro je – chvíli pokoje*). Nepříliš podařená je i věta [*odvaha musí*] *na hedvábných pokrývkách jak do zákoutí sama v sebe se složit* (motivací byl rým *natáhnouti – do zákoutí*). Střídají se infinitivy na *-ti* a *-t*, četné jsou rýmy gramatických koncovek (*kadeřemi – otevřený*). Zdařilá je nedořečenost výpovědi *až do konečků prstů být tak: po koupání*. Nejasnou větu interpretuje Maralík následovně: *A jak bílými a jak zas modrými býváme dojmání*. Dodává např. rýmy *vlasy – mísy – krásy*.

22. oddíl

Oddíl je přeložený velmi věrně, ale ztrácí se původní rytmičnost. Zvukomalbu však nacházíme v podobě asonance hlásek /o/ a /i/: *Kdo chodí po pokojích?* a následného *kdokoli*. Invenčně vyřešené je *Laß* jako *Necht'*, naopak rušivě působí jmenný tvar *otevřeno* a kvůli chybějícímu zájmenu otázka *Kdo bouchá dveřmi?* zbytečně působí defektně.

25. oddíl

V této části v porovnání s originálem překladatel volí strojená řešení, např.: *vrhá svůj žár* (užité spojení je však zvukomalebné) nebo *znám je i prapor*, která dále zdůrazňují gramatické rýmy: *vzpamatoval, nezavřel*. Ty nacházíme i u Rilka, jenže v tomto oddílu není dodrženo pravidelné metrum (uvedená rýmující se slova mají čtyři a tři slabiky), což dále oslabuje jejich již tak sníženou působivost. Výrazné jsou i slovosledné inverze (*bez přílby světlý muž ten má známý vzhled*) až znesnadňující porozumění, obzvláště v kombinaci se snahou dodržet zcela přesně sémantiku originálu (*a nyní jak zvolání*). Lépe dopadají místa, kde se Maralík od originálu odpoutá, např. *Prapor jak bílou omdlelou ženu přitisk k ramenům*. Jedná se o nepodstatný sémantický posun, důležitější je zde rýmová (*dům – ramenům*) a rytmičná funkce (daktylotrochej).

5.3.3.2 Maralík – kategorizace

Fonologické aspekty

Tvar úvodního neurčitku je převeden dvojslabičně (*Jedou*), hned toto řešení naznačuje menší důraz na metrum. Častěji se objevuje asonance (odd. 2: *tři dni – Nyní už neví nic*, odd. 7: *divoké hry – na okamžik*, odd. 22: *Kdo chodí po pokojích? – kdokoli*), v odd. 9 se objevují zvukomalebné prvky (*horce popadnou holky, poutnice noc*), ale největší důraz je kladen na rýmy. Vnitřní rým je dokonce i dodán v odd. 13: *A nad chýše do výše* (pravděpodobně jde o kompenzaci chybějící aliterace *steigt steinern ... Schloss*), v odd. 15 přibývá i rým koncový (v originále se závěrečná věta nerýmuje): *když se kolébali v tanci v letních váncích, které jsou skryty v šatech teplých žen. Z temného vína, z tisíce růží řine se hodina šumící v noční sen*, není ale využita možnost aliterujícího adjektiva s vhodnějšími konotacemi (*žhavých žen*). Mnoho rýmů je vytvořeno bez ohledu na rytmus a má různý počet slabik (v *pohnutí – na procitnutí*, odd. 16, *schází – vyrazí*, odd. 24, *vzpamatoval – nezavřel*, odd. 25) či sestávají z gramatických koncovek (*míti – zasloužiti*, odd. 16).

Absenci důrazu na metrum ukazuje i věta z odd. 10, kterou Maralík lexikálně řešil navlas stejně jako Fišer (a posléze Kundera), ale změnou slovosledu oslabil trocheje: *Lesk železa má jeho dlouhý vlas* (srov. *Jeho dlouhý vlas má lesk železa*), tento přístup souvisí s nízkým počtem slovosledných inverzí. Odd. 15 například překypuje souzvukem hlásek, aliteracemi a rýmy, metrum ale není příliš působivé. Naopak v odd. 21 nacházíme daktylotrochej (*Venku se žene přes nebe bouře*) na místě, kde v originálu rytmus nehraje roli.

Starší jazyková norma

Diachronně dnes lze jako archaický hodnotit výraz *dí* (*sagt*, odd. 2), Maralík ho pravděpodobně užívá z rytmických důvodů, také umožňuje asonanci *dí – markýzi*. Jazyková norma ale kolísá, většina lexika je bezpříznaková a i tvar *jest* je ve srovnání s *je* na ústupu: 12 vůči 31 výskytům, infinitivů na *-ti* je poskrovnu (pouze tři, podmíněné eufonií). Četné jsou ale genitivní vazby, dále v odd. 7 nacházíme tvar *polou*, v odd. 23 adjektivum *škrčený* (kolokující se substantivem *dech*). v odd. 8 je přání vyjádřeno touto konstrukcí s elidovanou spojkou: „*Chrání Vás panna Maria, pane rytíři*.“ Na druhou stranu nahrazuje Maralík apostrofem koncovku minulého času: *Tu řek’ Špork* (odd. 10) či *A už na koně sed’* (odd. 11), což text posouvá blíže hovorovosti.

Interference a neobratné formulace, doslovnost

V odd. 0 Maralík výslovně uvádí, že kornet *zahynul na koni* (*zu Roß*), přičemž všichni ostatní překladatelé tuto informaci zahrnují pod *jízdní pluk* apod. V odd. 1 pak nacházíme výrazy, které můžeme označit za neobratné: *lze rozeznat cestu*, *v noční době*, v odd. 2 je interferencí doplnění zájmena: *Porozumí tomu najednou* (v češtině není zřejmé, k jakému pojmu by mělo odkazovat, německé *es* odkazuje k celé situaci). V odd. 5 se nachází formulace *mají u sebe světlá slova* (*man hat die lichten Worte mit* – je přitom běžné mít něco s *sebou*), v odd. 12 Maralík zachovává zájmeno (*já nosím prapor*), v odd. 20 je zase výjimečně chybou vynechání zájmena (a subjektu věty), jedná se totiž o druhou výpověď oddílu a podmět této věty ještě nebyl jmenován: *Avšak svítí si do tváří úsměvem*.

V odd. 17 překladatel nevhodně zvolil adverbium *osaměle* v *nočním parku* (německý tvar *einsam* může být adjektivum i adverbium, v češtině by bylo lépe zvolit adjektivum). V témže oddílu se nachází též neidiomatické spojení *Zcela ve zbrani*, jímž prosvítá originál (*Ganz in Waffen*), podobně je přesně dodržen slovosled v odd. 18: *A teď nemá nic na sobě*, Maralík kopíruje původní *Und nun ist nichts an ihm*. V odd. 20 je další neobratná formulace: *mít bázeň před nocí*, kolokačně podivná je i v odd. 24 *vzkypělá jízda*.

Nevhodné formulace nacházíme i v odd. 26: *Hrůza udělala kolem něho kruhový prostor* (srov. např. následující Fikarův překlad, v němž *hrůza* zvukomalebně *roztáhla kruh*) či naprosto doslovný překlad věty *da fühlt er, dass Augen ihn halten*: *pocítí, že ho drží oči*, na tomto místě by bylo třeba vizualizovat si situaci a interpretovat ji (srov. Hron: *sledují ho oči*). Nevhodné je i užití instrumentální vazby *jsou slavností* a následný nominativ *Smějící se vodotrysk*, odkazuje se totiž k téže skutečnosti (šavlím). Opakování substantiva v odd. 27 nelze vysvětlit přílišnou věrností, pouze neobratností, v originále totiž není: *Příštího jara* (*přišlo smutné a chladné jaro*). Podobně je nevysvětlitelné střídání časů (přezentu a préterita) v odd. 10, v originále je pouze přezens.

Nivelizace

V odd. 3 Maralík dodává predikaci: *Je to zřejmě Němec*. V odd. 5 obraz *vjíždění do večera* mění na *večeru vstříc*, oslabena je v odd. 9 zvláštnost syntaxe opakováním substantiva: *lucerny, zvláštní lucerny, erschlagener Bauer* v odd. 13 se mění na *zabitého*, tamtéž se neslovesné *kein Himmel*

mění na standardní větu *Nebe to není*, podobně je mírnou nivelizací ztráta procesuálnosti ve větě *Brána se otevře*. V odd. 19 dochází k nepatrné konkretizaci na 1. os. pl. (*chceme-li usnout*). V odd. 16 nacházíme jediný výrazný poetismus Maralíkova překladu: *Ze stříbrných rozmluv hodiny nám snují*, společně s obratem *taká vidění zná lhát*, v odd. 19 se ještě *sanftes Kleid* mění na *sladký šat*. V odd. 16 zcela mizí dvojsmyslnost výrazu *anders beglückt*, Maralík cudně volí i *jiné štěstí žít*. Děvky z odd. 9 taktéž přeloženy nejsou, dochází k oslabení expresivity na *holky*.

Sémantické posuny

Existenciální otázku v odd. 7 Maralík oslabuje tázacím zájmenem *jaký*: *Jaký – byl?*. V odd. 8 je nevhodně zvolené sloveso *oddělit*, *trennen* zde znamená *rozdělit*. V odd. 23 je velmi oslabeno zvolání *Hoří*, které je ukončeno tečkou. V odd. 14 nacházíme nesrozumitelný výraz: *Nedávat ubohou stravu i přáním svým jíst*. Co se týče věty *Alle sind schwer* (odd. 19), *Všem je těžko* je invenčně zvolený idiom, bohužel však asociuje žaludeční obtíže. Věta v odd. 9 – *až je tím oslněn kraj* – je chybou, kraj není oslněn, ale sám oslňuje (srov. Lukavský).

Zdařilá místa

Ve srovnání s mnoha jinými překladateli Maralík modalitu v odd. 1 převádí neslovesně: *Je tedy jistě podzim*, pro češtinu přirozeněji a navíc rytmičky. Podobně v odd. 1 mění *tief im Sommer* na *uprostřed léta*. Jako první obrací uspořádání tématu a rématu věty *Staub bleibt auf seinem...Kragen liegen*: *Na jeho...ukládá se prach*. Idiom v odd. 3 *Neboť jsou to samí pánové, kteří vědí, co se sluší a patří* funguje i navzdory dodané predikaci. V odd. 7 je zachován příznakový slovosled první věty. V odd. 13 volí kolokačně velmi přesné sloveso: *něco se v nich zračí* (*etwas spiegelt sich drin*). V odd. 17 se vyhýbá užití pasivního tvaru: *ist verwirrt – skutečnost jej zmátla*. Zdařilá je zvukomalba spojení *mrzká brázda* (též odd. 19). V odd. 25 se od originálu zdařile odpoutal: *Prapor jak bílou omdlelou ženu přítisk k ramenům* (vytváří tak rým se slovem *dům*). Ve veršovaném odd. 11 překladatel zůstává neuvěřitelně blízko stručného originálu, pouze výraz *der einzige Baum* se mění na *jediný kmen*. Nápadná je pouze absence rýmu na centrální výkřik *Muži!* a celková rýmová chudost (např. asonance *křik – milostiv*), nicméně estetický účinek i sémantika oddílu jsou zachovány.

5.3.3.3 Maralík – shrnutí

Tento překlad rozhodně není derivátem překladů předchozích, ačkoliv Maralík alespoň jeden z nich pravděpodobně znal (lze na to usuzovat z řešení úvodního *reiten* jako *jedou*, další věta v odd. 1 může být kombinací obou: *A mysl tak zmalátněla a touha tak vzrostla*, *mysl* použil jako první Hádek a po něm i Fišer, slovesa *zmalátnět* a *růst* jsou z J. J. Fišera). Místy je převod velmi doslovný, sémantických chyb je ale velmi málo. Ztrácí se rytmus a další fonologické aspekty, některá místa jsou ale převezena velmi zdařile (kupříkladu v odd. 11 Maralík nedoplňuje výrazy a přesto zachovává estetický účinek), překladatel také nepoetizuje nad rámec instrukcí originálu. Vzhledem k velkým rozdílům kvality jednotlivých částí se zdá, že překladatel neměl žádnou jednotnou metodu.

5.3.4 L. Fikar (1949)

Ladislav Fikar (1920–1975) svůj překlad vydal roku 1949 v nakladatelství Fr. Borový jako 4. svazek edice Epilion, pod názvem „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“. Tato práce je založena na druhém vydání téhož překladu, který roku 2001 vydal BB art v rámci výboru „Na horách srdce“. Marek Fikar, editor tohoto výboru, v ediční poznámce upozorňuje, že opravil ... *na druhé straně Rábu* na ... *na druhé straně Ráby* a že všechny texty upravil podle novějších Pravidel českého pravopisu. Současně ale dodává, že na několika místech respektuje odlišnou kvantitu a interpunkci. L. Fikarovi bylo v době vydání překladu 29 let, roku 1945 mu vyšla básnická sbírka „Samotín“. Slovník české literatury o něm říká: „V letech 1945–1948 studoval estetiku a srovnávací dějiny literatury na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Zároveň (do roku 1947) pracoval jako divadelní referent Mladé fronty. (...) Poezii začal publikovat v časopise Jitro (od 1936).“¹⁴⁹

5.3.4.1 Fikar – jednotlivé oddíly

0. oddíl

Zachovává lexikální i morfologickou situovanost do minulosti (*zboží*, koncovka v *Uhřích*, *-ti*), zjednodušuje *beliehen* na *odkázání*, invenčně užívá spojku *pakliže*. Místní jména skloňuje a ortograficky počestňuje (*heysterský*).

1. oddíl

Fikar hledal jednoslabičné, neslovesné, obecné vyjádření pro úvodní *reiten*, a našel *A dál a dál*, chybí však sémantika jízdy na koni. Dodává vysvětlení, proč se *odvaha* (první užití tohoto ekvivalentu pro *Mut*, dřívější překladatelé volí *mysl*) utrmácela – *dálkou*. Dvojnásobné povstávání, vztyčování apod. nahrazuje velmi obecným *Nic se neodvážím pohnout*. Usiluje o neslovesná vyjádření, například *Nikde*, *nikde hory* ale opakováním výrazově posunuje. Nejde sice proti stylu autora, na tomto místě ale není zesilování odůvodněné. Genitivní vazba *Dvou očí je až příliš mnoho* je velmi doslovné, Fikar se také drží německého *hluboko v létě* (současně dodržuje jedinečný obrat *Slunce je těžké*), na druhou stranu Rilko *aus dem Grün* konkretizuje jako *z listí*. Opodstatnění nemá opakování příslovce *již* ve dvou bezprostředně následujících větách.

2. oddíl

V tomto oddílu se překladatel soustředí na zvukomalbu, vnitřní rýmy, asonance a rytmus, často s daktylotrochejským metrem (*samej šprým a smích – nyní již neví nic, na jemných bílých krajkách...zůstává prach*), současně ale ve snaze zkracovat převádí: *Je jako dítě, jen spat* (včetně krátkého tvaru slovesa, tzv. supina¹⁵⁰). Dochází tak k posunu významu, ztrácí se původní sémantika „je jako dítě, kterému se chce spát“. Dále Fikar převádí *er merkt es nicht* jako *at'si!* Jedná se o sémantický posun, protože překlad implikuje, jako kdyby si markýz prachu všímal, ale nedbal na to. Tendence ke jmenným tvarům adjektiv se projevuje ve frazému *je jako vyměněn*.

¹⁴⁹ Mravcová, M. 1995, dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1006>. Staženo 30. 7. 2010.

¹⁵⁰ V polovině 20. století se supinum již běžně neužívalo. Archaizace je tedy vědomá.

3. oddíl

Opět velká snaha o využívání zvukomalby, *Zřejmě Němec* je patrně nejlepší možné řešení, následuje aliterace a asonance pomocí hlásky /a/: *skládá svá slova*. Věta *I plivat přestanou* obsahuje aliteraci a vyznačuje se i rytmem (jde o účinek stoupajícího počtu slabik na přízvuk). Dodrženo je neslovesné vyjádření deverbativním adjektivem *zamyšlena* (opět jmenný tvar). Konstrukci *Zu Lust? Zu Leide?* překladatel řešil opět nově: *Pro radost? Pro žalost?*, přičemž druhý ekvivalent je značně poetizující. Případné je užití germanismu *houf*, vhodně dourčeného ukazovacím zájmenem: *A kdo v tom houfu neumí německy...*, i obsazení rématu je správně. Řešení *Byl malý...* neimplikuje tolik jako němčina následující počátek věty: „*Když jsem...* byl malý...“, ale umožňuje tento výklad. Změněné je mezivětné navazování: *Denn es sind lauter Herren, die wissen, was sich gehört*. V překladu namísto vedlejší věty vztažné (*kteří vědí...*) figuruje parataktické a provázené odkazovacím zájmenem: *Vždyť všichni jsou páni a ti vědí, co se sluší*. Jedná se o vytýkací vazbu a sémantický posun.

4. oddíl

Kohezivně působící příslovce *da* Fikar překládá jako *tady*, což narušuje význam – čtenář necítí tu náhlou jednotu žoldnéřů. Fikar doslovně převádí *a právě tak*, zdůraznění *jedné* matky provádí kurzívou.

5. oddíl

U L. Fikara vojáci zcela správně *vjíždějí do večera*, pak ale překladatel přechází do préterita a nepoužívá žádný kohezní výraz: *Markýz sňal helmu*. Rilke přitom zvedání helmy uvozuje pomocí *Da*, předchozí překlady novou akci uvádějí pomocí *tu*. Dále se opakují přivlastňovací zájmena a Fikar dodává (*Jeho tmavé vlasy jsou měkké, a jak skloní hlavu, rozestrou se po jeho šíji, jako dívám někdy*), přitom jde spíše o to, že *má* měkké vlasy, které se *mu* rozestrou po šíji *jako dívám*. Originál nekonkretizuje, zda někdy, nebo vždy, a je mnohem stručnější. Stylistickým charakteristikám textu odpovídá zvukomalebné *strmí v lesku*, dobrá je i volba nedokonavého *napadá mu*, dnes nicméně převládá tendence k akuzativní rekcii (*napadá ho*).

6. oddíl

Fikar volí *strážní oheň*, s měkkým i a v singuláru. Jednoduchá věta *Aber man ist so müd* pro překladatele představuje možnost kompenzovat chybějící aliterace či nevětné propozice, invenčně ji řeší takto: *Unavení, utrmácení*. V souladu se syntaktickou strukturou předchozích vět, v nichž se přísudky nacházejí v iniciální pozici, přichází věta *Je bez křídel*. a po ní *Obličej je ve tmě, oči malého Francouze zazáří však na chvíli vlastním světlem*. V originálu si čtenář mezi jednoduchými větami musí sám domyslet možný příčinný vztah. Překlad znesnadňuje tuto interpretaci, protože vytváří souvětí a dává tmavé obličej do užší souvislosti s vnitřním leskem Francouzových očí – tato věta přestává být součástí předchozího logického řetězce (zároveň vzniká asonance *ve tmě – světlem*). *Vlastní světlo* je interference, v češtině je uzuálnější *vnitřní světlo*. Nejspíše z rytmických důvodů Fikar dodává *nyní smí políbená dále vadnout*, jedná se ale o redundantní informaci. Potíží je i se silnou modalitou slovesa *smět*. Co se povzdechu týče, Fikarův kornet nemá *žádnou růži, žádnou*.

7. oddíl

Úvodní věta dodržuje příznakovou syntax originálu, v otázce je užitý jmenný tvar adjektiva (*mlád*). Neužádní (zato jednoslabičný) je překlad *půl* (namísto *napůl*), podařený je ekvivalent slovesa *zurückgeben* – *opáčit*. Zdařilý je rytmus věty začínající *proč tedy dřepíte v sedle*, lexikálně se jedná o posun k větší expresivitě (*dřepět* – *sitzen*), Fikar také namísto *entgegen* volí expresivnější výraz *do chřtánu*. Většina sloves je řešená velmi vhodným ekvivalentem (*zesmutní*, *křikne*), pouze u *dívky, s kterou si hrál* by bylo vhodnější frekventativum – *hrával*. V závěrečné propozici *A jsou daleko* chybí rytmus a je velmi doslovná.

9. oddíl

Namísto *trénu* Fikar volí *houf*. Vzniká rytmická propozice, pak přicházejí trocheje a obsahují vnitřní rým: *smích – z nich*. Hojně souzvučky hlásek (*Strhnou holky horce*) a expresivitu pasáže narušuje deminutivum *trhánci*, oslabený výraz *holky* a poetismus *v tekoucím vlasu*. Fikar lexikálně obohacuje, doplňuje výrazy *lamželeza* a *jarní* (asi kvůli vnitřnímu rýmu s dalším adjektivem, *černí*). Dodává také *smilování* (kvůli rýmu), čímž zcela mění význam scény (z prodejních žen se stávají znásilňované). Stylisticky nevhodné je opakování slov se stejným kořenem, např. *divoké* a *divoce* v jedné větě. Interference je překlad věty *Kdo to může rozeznat?*.

11. oddíl

Obecné *schreien* Fikar převádí nejen slovesem *křičet*, ale i *kvičet*. To asociuje spíš porážku vepře domácího než zoufalé volání. Stejně tak dodává kvůli rýmu obrat *vytí vlčí*, obecnou *Eule* převádí jako konkrétního *sýčka*, sémantický posun je i konkretizace výkřiku jako *Pomoz mně!* (v originále *Mann!*). Fikar také dodává přívlastky (*bezmocně, potmě, prudce*) a slovesa (*sténat, prosit*), která posouvají význam pasáže úplně jinam. Z ženy se stává bezmocná oběť, z korneta hrdina (*Vysvobod mě!*), v originále žena přitom až agresivně přikazuje (*Mach mich los*) a její hrubost dodává celé situaci další rozměr. To Fikarův vlajkonoš jedná jako pravý rytíř: *Seskočí prudce a vyseká ji z pout, složí ji bílou do večerní rosy*, celý oddíl tak poetizuje. Bílá barva navíc v kontextu básně znamená pohlavní neposkvrněnost, což právě v této pasáži lze jen těžko předpokládat.

14. oddíl

V tomto oddílu má primát zvukomalba, dochází proto k sémantickým posunům, např. *kärgliche Kost* – *krmit se skrblicky, feindlich* – *nelidsky*. Podtržené výrazy jsou dodané: *A dost s tím postem* (půst asociuje náboženskou motivaci), *I tvá odvaha, ten pták ať zaváhá a ať si není jist a na lem hedvábí ať spadne jako list!* (motiv ptáka v básni jinak zcela chybí a odvaha, která padá jako list, je pro tento text navíc příliš metaforická), *chodit prostovlasý, v kvítí* (opět poetizace, všimněme si dodaných motivů: pták, listí, kvítí), tento výraz je doplněný kvůli nedokonalému rýmu: *nemít, co škrít* (tedy mít *rozevřený límec*, interpretace). Namísto nedořečeného *so-* Fikar doplňuje: *vědět, že jsi zase pán, až po konečky prstů vykoupán*, stejně tak kvůli rýmu přibývá přívlastek, vytčený, aby odpovídal stylu originálu: *A zas se teprv učít, co jsou ženy, usouzený*. Do věty o bílých a modrých ženách dodává nový význam (*dělat se bílé*, tj. nevinné, čisté) a celé spojení (*všecky ty milé*), dodatek o modré barvě je

zcela nesrozumitelný, bez jakékoli interpretace: *Jak se dělají bílé, všecky ty milé, a jak jsou modré.* Neobratně působí podtržené souvětí: *Jednou to nechat, jak to Pán náš chtěl, vědět tak jednou: to, co je, je tak.* Rytmus tohoto oddílu není příliš výrazný, narušují ho zejména mnohoslabičné výrazy.

22. oddíl

V tomto oddílu překladatel dodává jen adjektivum *zamčen*, přibývá také asonance: *...nedostane. Jako na sto zámků je zamčen tento velký spánek.* Věty tázací jsou přeložené přesně a idiomatically (*Kdo to tu tluče dveřmi? Nech ho!*).

25. oddíl

I v tomto oddílu Fikar kvůli rýmům dodává, např. zdvojuje frazém *přichází k sobě a je zase svá*. Gramatický rým *dujít – ožehují* doplňuje plný rým v *čele – smělé*, kvůli asonanci *vpřed – krev* je dodané také přirovnání *rudá jak krev*. Z překladu není zcela jasné, že kornet mine své vlastní a vjede mezi nepřátele, matoucí je spojka *ale* i nepříliš jednoznačná předložka *okolo*.

5.3.4.2 Fikar – kategorizace

Fonologické aspekty

V překladu úvodního *reiten* jako *A dál* je zachován rytmus, střídání dlouhého a krátkého vokálu je zvukomalebné, ztrácí se nicméně část sémantiky. Eufonie, vnitřní rýmy, asonance a rytmus nejsou tak časté jako v originálu, překladatel je ale každopádně cíleně vytváří. Asonance nacházíme kupříkladu v odd. 2: *samý šprým a smích – nyní již neví nic*, v odd. 3 i s aliterací: *skládá svá slova* nebo v odd. 8: *svěřit – tolik – kopyt, blaze – žasne* a v odd. 22: *...nedostane. Jako na sto zámků je zamčen (doplněno) tento velký spánek*. Časté jsou i vnitřní rýmy, např. v odd. 2: *krajkách – prach*, v odd. 9: *smích – z nich*. Kvůli zvukovým kvalitám Fikar doplňuje slova i celá spojení – např. v odd. 9 adjektivum *jarní* (rýmuje se s *černí*) nebo v odd. 25 přirovnání *rudá jak krev*, více k tématu dodávání níže.

Fikar často dociluje zvukomalby používáním slov se stejným základem (např. odd. 15: *váncích – vanoucích, světlé – světle*, v odd. 9 *divoké – divoce*), což není příliš vhodné a rýmy nepůsobí plně. Zvukomalba ale tou největší prioritou není vždy, např. v odd. 17 by Fikar mohl velmi snadno docílit vnitřního rýmu (*paní – sklání*), volí ale substantivum *žena*. V odd. 14 mají jednoznačně přednost rýmy před rytmem, v odd. 24 nacházíme převod *A ven na hřívách koní!*, rytmický a rýmující se (*klení, není*), o eufonii usiluje např. i odd. 26: *Hrůza roztáhla kolem něho prázdný kruh*.

Lexikum: zastaralé, poetizující a expresivnější

Historismus kyrys (odd. 8, 12, 21, 27) v překladu není přesný, znamená totiž *krunýř* neboli *hrudní pancíř*, v originálu přitom jde ve všech jmenovaných oddílech o *kabátec* (*Waffenrock*), historismus představuje i oslovení korneta *pane zemane* (odd. 7, *Herr Junker*).

Starší jazykovou normu ukazuje např. vazba *napadat + Dat.* (*napadá mu*, odd. 5), dnes převládá akuzativní reke. V souladu s ní jsou také jmenné tvary adjektiv (odd. 2: *je jako vyměněn*, odd. 7: *mlád, otevřeny*, odd. 13); kvůli rýmům Fikar využívá i infinitivy na *-ti*: *nebýti – kvítí* (odd. 14),

zároveň ale hned po nich následuje infinitiv na *-t*, *chodit*. Zastaralé je také supinum (tvar *spat* v odd. 2, užívá ho také Hádek, v době Fikarově již s největší pravděpodobností bylo mimo úzus).

K posunu expresivity dochází např. v odd. 7: *sitzen* – *dřepět* či *entgegen* – *do chřtánu*. V odd. 9 se z *Buben* stávají *trhanci* a z *Dirnen* běžné *holky*, k *pacholkům* přibývají ještě expresivní *lamželeza* (doplněný výraz). Mezi poetismy můžeme řadit např. substantivum *žalost* (odd. 3) nebo *klam* (odd. 17), předložkovou frázi *v tekoucím vlasu* (odd. 9) nebo slovesa *kanout* a *zurčēt* (odd. 15).

Doplňování, poetizace

Hned v odd. 1 Fikar dodává vysvětlení, proč se *odvaha utrmácela* – *dálkou*. Dále výrazně oslabuje hrubost a násilí zobrazené v „milostných“ scénách odd. 9 a 11. V odd. 9 kromě toho, že používá výraz *holky*, doplňuje *smilování* (kvůli rýmu), čímž zcela mění význam scény (z prodejných žen se stávají znásilňované). Dodáváním podtržených vět v odd. 11 jde proti významu originálu: *Seskočí prudce a vyseká ji z pout, / složí ji bílou do večerní rosy*, z korneta se stává konvenční hrdina, na což ukazuje i další posun v překladu zvolání *Vysvobod' mě!*, v originále žena přitom až agresivně přikazuje (*Mach mich los!*). Bílá barva (*složí ji bílou*) navíc v kontextu básně znamená pohlavní neposkrvněnost, zde prakticky vyloučenou. Dále Fikar dodává přívlastky (*bezmocně, potmě, prudce*) a slovesa (*sténat, prosit*), která také posouvají vyznění pasáže. Fikar v odd. 8 namísto Rilkeova prostého a opakovaného *Blatt* využívá synonymickou řadu (*lístek – lupínek – plátek*), v odd. 9 namísto *trénu* volí *houf*.

Ve výrazně rytmitizovaném a veršovaném odd. 14 překladatel, motivován eufonií, dodává celé výrazy a věty, většina doplnění přispívá k poetizaci: *chodit prostovlasý, v kvítí*, *I tvá odvaha, ten pták ať zaváhá a ať si není jist a na lem hedvábí ať spadne jako list!*, obraz odvahy, která padá jako list, navíc nedává příliš smysl.

V odd. 16 kvůli eufonii dodává přívlastky a téměř vynechává obraz vytváření záhybů na látce: *Jejich malá gesta, tak teskná, tak častá, svezou se na brokát*. Doplňuje také celou větu: *že někde tam, kam už nesmíš s nimi, láskou něžné růže, které neuzříš. K nim vonět bude jiný*. Podobně v odd. 17 přibývá propozice: *A on se stydí za svůj bílý šat, / A za svůj klam, / A chtěl by být daleko a sám*, je dodaná kvůli rýmu a zároveň poetizuje, podobně tomu je v odd. 23 ve větě *A s roztrženým spánkem, jenž tváře mrazí*, doplněné sloveso se rýmuje s adjektivem *polonazí* nebo v odd. 23: v *planoucím moři* namísto *flackerndes Land*, posun je podmíněn rýmem s *Hoří!*. Všechny tyto změny zasahují do estetického účinku básně.

Interpretace

Dvojnásobnou větu *Nichts wagt aufzustehen* Fikar nahrazuje velmi obecným *Nic se neodváží pohnout*. Zcela mění větu popisující jednotvárnost krajiny: *Und immer das gleiche Bild – A pořád tak dál*, a obecné, nekonkrétní substantivum *Grün* specifikuje jako *listí*. Dodává nové významy: *jako dívám někdy* (odd. 5), *políbená* (odd. 6). V odd. 8 se kloní k „vyprávěcí“ interpretaci dvojnásobné věty (implikuje, že si již mnohé řekli): *Tím víc si toho mají ještě svěřit; vždyť jeden o druhém ví tolik*. V odd. 15 nacházíme *krásné paní* jako ekvivalent *warne Frauen*, jde o volbu zvukomalebného řešení

v rámci sémantiky oddílu (a přece trochu oslabujícího erotické konotace). Do věty o bílých a modrých ženách dodává nový význam (*dělat se bílé*, tj. nevinné, čisté) a celé spojení (*všecky ty milé*), dodatek o modré barvě je však ponechaný bez jakékoli interpretace: *Jak se dělají bílé, všechny ty milé, a jak jsou modré*.

Interference a neobratné formulace

V odd. 1 se Fikar doslovně drží německého *hluboko v létě*, v odd. 10 neobratně opakuje sloveso a celý výraz je neidiomatický, bez rytmu: *A co by měly říci navíc, řekne pravice* (v němčině: *redet die Rechte*, u J. J. Fišera *to spraví pravice*). V odd. 5 se opakují přivlastňovací zájmena (*Jeho tmavé vlasy jsou měkké, a jak skloní hlavu, rozestrou se po jeho šíji*), přitom jde o to, že má měkké vlasy, které se mu rozestrou po šíji. Zachované je přivlastňovací zájmeno i v odd. 20, kde v češtině stačí klitikon (*si*): *oni si svítí do obličeje svým úsměvem*. V odd. 23 se popisuje velká záře: *Jaké to vychází slunce? Jak veliké slunce!*, v tomto případě v češtině schází ukazovací zájmeno – překladatel si *Wie groß ist die Sonne* nevyložil jako odkazování na určitý předmět.

Překládat spojení *zerissener Schlaf* jako *roztržený spánek* (odd. 23) je interference, protože se v němčině nejedná o jedinečnou, ale o zcela běžnou kolokaci, tedy spíše *přervaný, přetržený spánek*. Interferencí je také v odd. 16 *malé gesto*, v češtině jsou gesta spíše *nepatrná, drobná*¹⁵¹. Podobně v odd. 6 je namísto *vlastního světla* v češtině běžná kolokace *vnitřní světlo*. I odd. 9 a věta *Kdo to může rozeznat?* představuje interferenci, čeština si nevyžaduje modální sloveso. V odd. 25 je kvůli rýmu doslovně přeloženo *a je zase svá* (*kommt wieder zu sich*).

Sémantické posuny

V odd. 2 Fikar ve snaze zkracovat převádí: *Je jako dítě, jen spat*, ztrácí se tak původní sémantika „je jako dítě, kterému se chce spát“. Dále v tomto oddílu převádí *er merkt es nicht* jako *ať si!*, což implikuje, že si markýz prachu všiml, ale bylo mu to jedno. V odd. 3 namísto vedlejší věty vztažné (*kteří vědí...*) figuruje spojka *a* provázená odkazovacím zájmenem: *Vždyť všichni jsou páni a ti vědí, co se sluší*, mění se tak význam. *Z ubitého sedláka* v odd. 13 se stává *zabitý*, jedná se o volbu běžnějšího adjektiva. V odd. 15 implikovaný, neuvedený subjekt vede k tomu, že druhá věta působí defektně: *A z hostiny byl ples, ani neví jak*, v němčině je subjektem obecné *man*, v odd. 1 je subjekt konkretizován 1. os. plurálu. V odd. 16 nejde o to, že je jistá oblast zakázaná (*kam už nesmíš s nimi*), ale o to, že něco není možné, že tam (muž) nedosáhne. Mizí také dvojsmysl *und anders beglückt sein* – *a blažen být*, vynechání příslovce *jinak* vede k nivelizaci. V odd. 19: se ve větě *Na těch se jinak pomodlíš* kvůli 2. os. sg. vytrácí obecnost (*na těch se modlí jinak*), v odd. 18 se z konjunktivu (*Verlässst*) stává prosté futurum: *Opustíš mě?*. Chybou je převod věty v odd. 9, *země je z nich slepá* – země přitom sama oslepuje (srov. Lukavský).

Zdařilá místa

V odd. 3 Fikar vhodně využívá germanismus *houf* (srov. *Haufen*), navíc dourčený ukazovacím zájmenem a s informací „neumět německy“ v rematické pozici: *A kdo v tom houfu neumí německy...*

¹⁵¹ V ČNKsyn mají tyto kolokace 18 a 29 dokladů, sousloví *malé gesto* má 31 dokladů a používá se často v přeneseném významu „pozornost, dárek“.

V odd. 6 invenčně kompenzuje jinde chybějící aliterace či nevětné propozice touto propozicí: *Unavení, utrmácení* (v originále: *Aber man ist so müd*). V odd. 13 je idiomaticky užito sloveso *přijít*, dodrženo je také vytčení: *Přijde tedy vesnice, konečně*, podobně je idiomatické spojení *Celičský v brnění* (odd. 17). Trochejské metrum nacházíme v odd. 21, zachován je díky volbě slovesa i dvojsmysl: *Prapor jeho stojí zpříma*. V odd. 24 Fikar dvakrát opakuje volání *Kornete! Kornete!*, čímž zesiluje expresivitu oddílu, překlad však působí velmi přirozeně a jedná se i o vítané narušení přílišného syntaktického stereotypu. Dobrý je i převod *A ven na hřívách koní!* nahrazující *heraus mit der brausenden Reiterei*, jedná se o zvukomalebné řešení, které se drží smyslu originálu. V odd. 26 Fikar našel ekvivalent pro *Fremdes, Buntes: tolik cizího, ta pestrost!* a ve stejném oddílu zní velmi přirozeně i věta *když se kruh za ním stahuje*, ekvivalent nesnadného *zusammenschlagen*. Zdařilá je v tomtéž oddílu i zvukomalba propozice *Hrůza roztáhla kolem něho prázdný kruh*.

5.3.4.3 Fikar – shrnutí

V tomto překladu hrají prim rýmy, jim jsou podřízeny ostatní aspekty básně a doplňování výrazů kvůli rýmům je metoda využívaná v mnoha oddílech. Několikrát jsou nicméně výrazy měněny i zdánlivě bezdůvodně, projevuje se tak nejspíš básnická osobnost překladatele. Fikar také překlad uhlazuje, poetizuje a lexikálně obohacuje – blíží se tak „standardnímu“ pojetí lyriky, což lze nazvat nivelizací. Rytmus není zcela opomíjen, každopádně je však jeho význam umenšován. Vyskytuje se poměrně velké množství interferencí a neobratných formulací, vedle nich i velmi invenční řešení. Až na jedno místo Fikar obtížné pasáže interpretuje.

5.3.5 L. Kundera (1958)

Ludvík Kundera (1920–2010) svůj překlad vydal roku 1958 v nakladatelství Naše vojsko pod názvem „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“.

Po válce dostudoval bohemistiku a germanistiku v Brně, po revoluci obdržel titul Dr. honoris causa. Celý život překládal z němčiny, francouzštiny a slovenštiny a za jazykové spolupráce i z dalších jazyků. V centru jeho zájmu stálo dílo B. Brechta; pro vydání Spisů B. Brechta (8 svazků), které spoluredigoval, přeložil všechny verše, řadu her a dramatických fragmentů. Na sklonku padesátých let byl překladatelsky nesmírně činný. Pro představu, čemu všemu se věnoval v době překládání Korneta, následuje výčet větších prací:

Roku 1957 Kunderovi vyšel překlad pětisetstránkového románu A. Seghersové „Mrtví nestárnou“, dva svazky bulharské poezie, se Z. Lacinovou překlad báje pro mládež „Nobi“ a Brechtova „Matka Kuráž“, r. 1958 pak kromě Korneta Brechtovy „Myšlenky“ a „Strach a bída třetí říše“ a překlad veršů P. Huchela, kniha „Dvanáct nocí“ (138 stran); r. 1959 minimálně šest divadelních her B. Brechta, výbor z Brechtovy lyriky nazvaný „Sto básní“, básně E. Bagrického „Poslední noc a jiné básně“ (s V. Jestřábem, 112 stran), román „Raubří“ L. Franka (375 stran).¹⁵²

¹⁵² <http://obecprekladatel.cz/K/KunderaLudvik.htm> - soupis přeložených děl.

Známý je také jako spisovatel, především básník a dramatik (básnický debutoval roku 1942) a redaktor, zejména díla Františka Halase. Roku 1996 obdržel Státní cenu za překlad básní G. Trakla „Šebestián ve snu“.

5.3.5.1 Kundera – jednotlivé oddíly

0. oddíl

L. Kundera hovoří o *Ottovi von Rilke* (a pánovi *von Pirovano*) a důsledně se snaží zachovat co nejvíce historismů a prvků staré jazykové normy (*dán v léno, zůstaven, v Uhřích, leč, musil*, infinitivy na *-ti*). Ne zcela šťastný je překlad kompozita *Lebensreichung* jako *postoupení* (souvislost s lénem, k němuž odkazuje zájmenem *toto*, je nezřetelná), skutečný problém této pasáže ale tkví v poetizující inverzi *zpět se navrátí*. Jedná se o kontaminaci historického administrativního textu stylem následujících oddílů. Podobně je také vynecháno opakování názvu *Linda*.

1. oddíl

Na začátku básně chce překladatel postihnout obě významové složky slovesa *reiten*: pohyb vpřed i to, že se jedná o pohyb na koni: *Být v sedle stále a stále* splňuje i formální kritéria – aliterace, dlouhé vokály, krátká slova, neurčitý tvar slovesa. Přesto tomuto řešení chybí rytmus a nenapodobuje tudíž ono ujíždění krajinou, rytmus nejspíš kvůli příliš dlouhému poslednímu slovu nefunguje ani překladu následující věty: *a touha se stala tak nesmírnou*. Asi kvůli daktylskému metru přitom překladatel volí vazbu *stát se nesmírným*, jenže tímto knižním výrazem poetizuje. Ve snaze o vnitřní rým také k překladu *sotva jediný strom* dodává *v celém tom kraji*, formulace je zvolená s ohledem na rytmus a neobsahuje predikaci, zároveň ale trochu narušuje rychlé střídání impresionistických obrazů. Jako zdařilou lze hodnotit slovesnou skupinu *žízňivě dřepí u zbahnělých studní*, srozumitelnější se v porovnání s předchozími řešeními zdá převod neosobní propozice *I dvě oči mít je příliš mnoho*, dodaný je infinitiv *mít*. V adverbii *klopotně* invenční překlad hraničí s přílišnou poetizací textu, ještě zřetelnější tato tendence je v konkretizaci *zelené listoví*. Kundera ponechává původní spojení *hluboko v létě i těžké slunce*.

2. oddíl

Překladatel si vizualizuje situaci, když sloveso *rücken* převádí jako *poposedne v sedle*, následuje knižní výraz *praví* (*sagt*). Zajímavé je řešení věty *Jetzt weiß er nichts mehr – Ted' už je v koncích*. Sémanticky neodpovídá zcela, ale je idiomatické a rytmičné. Substantivum *Kragen* překvapivě překládá jako *krejzlík* (dnes téměř nesrozumitelný, ač z historického hlediska přesný výraz pro „okružít“), přitom ekvivalentní běžně užívanému substantivu *Kragen* je lexém *límeč*. Navazuje neobratnost ve vidu, zvolený tvar *usmívá se* podle našeho názoru odporuje zvolené interpretaci *poposedne v sedle* – u obou činností jde o signál, že bude následovat promluva. Tu opět uvozuje sloveso *pravít*, daktylské metrum obsahuje věta *Jste jistě podobný své matce*.

3. oddíl

Velmi dobré řešení je propozice *Němec zřejmě* (za všimnutí stojí inverze – *Zřejmě Němec* by rytmicky bylo zcela rovnocenné řešení). Asonance (hláska *a*) a rytmičnost věty *nahlas a zvolna klade slova* či idiomatický obrat *co z toho všeho bude* také odpovídají kvalitám originálu. Předložka *pro* (*Pro radost? Pro žal?*) je vhodnější než často užívaná prepozice *k*. Specifikaci osoby (3. os. pl.) ve větě *Dokonce přestali plivat* provází slovesné vyjádření, originál je také obecnější (překladatel explicituje, kdo přestal). Archaizující *houfec* je následován opakováním *pojednou chápe, pojednou cítí*, jedná se o výrazový posun (zvýšení důrazu na *cítění*) a syntaktickou standardizaci. V závěrečném uvedení celého analytického tvaru *byl jsem malý* se možná ozývá snaha použít jiné řešení než předchozí překladatelé. Jelikož se nejspíš jedná o útržek z *Als ich klein war* (tedy spíš *jsem byl malý...*), dochází k nepatrné nivelizaci, je volen standardnější výraz.

4. oddíl

Situační ukotvení pomocí předložkové fráze *V tom* je zcela v pořádku. Jako ekvivalent slovesa *erfahren* je zvoleno řidší *zakusit*, vhodně převedené je příslovecné určení způsobu: *a docela stejně*. U slovesa *kommen* byl zvolen přítomný čas a význam fyzického přicházení, konkrétní realizace má podobu *přicházejí*. *Jedna matka* je zvýrazněna kurzívou.

5. oddíl

Neurčité zájmeno *man* je převáděno úplnostním *všichni*, na ně ještě v rámci téhož souvětí navazuje zájmeno *každý*. Změnu podmětu sice čeština většinou snáší dobře, zde však narušuje plynulost. Interferencí z němčiny je nadužívání přivlastňovacích zájmen: *Jeho vlasy ... rozestrou se po jeho šíji* (namísto *mu po šíji*). Zvukovým kvalitám originálu odpovídá věta *v dálce cosi ční do lesknoucí se oblohy*, objevuje se asonance a metrum je založeno na trocheji, v následující propozici však bylo dodáno sloveso: *je to štihlé a temné* (možná kvůli pádu, který by při zopakování zájmena *cosi* žádal akuzativ, nicméně neslovesnost patří k charakteristickým rysům originálu.) Dokladem usilování o rytmus je jamb *Tu sejme markýz přílbu*.

6. oddíl

Kunderou zvolený překlad *strážný oheň* má v korpusu syn 7 dokladů; ostatními překladateli užívaný *strážný oheň* se řádově neliší, má deset dokladů; užitý byl tvar v singuláru. Adverbiále *kolem dokola* je idiomatické, zatímco v další větě už predikátové adjektivum *jsou tak znaveni* představuje posun k poetizaci stejně jako sloveso *lpět* (užitý tvar *lpí* je ale jednoslabičný a zároveň obsahuje dlouhý vokál) či adjektivum *přesmutný*. Kornet již při povzdechu neužívá genitivní vazbu, ale zdůraznění je realizováno zájmenem: *nemá žádnou růži, žádnou*. Jde o první překlad, v němž díky dodržení větných celků pro českého čtenáře prosvítá logika za asyndeticky spojenými větami vztahujícími se ke světlu, jež *lpí, leze, dívá se, je* – a následně z toho všeho vyplývá, že *Tváře jsou tmavé*. Daktylský (a v závěru trochejský) rytmus má věta začínající *Přece však...* Rytmičné a neslovesné je i převedení závěru oddílu: *koncem léta, na sklonku žní* a věty *Pak zpívá*, z kontextu přítom vyplývá, že hlavní hrdina *zazpívá* nebo *začne zpívat*.

7. oddíl

Slovosled první věty je standardizovaný. Překladatel volí pro adverbíale *in Trauer* halb archaizující polou *smutně*, vyskytuje se jmenný tvar adjektiva: *mlád*. Zvoleným ekvivalentem spojení *junger Herr* je *mladý šlechtic*. Eufonické výrazy jsou následující: *oplácí pán z Langenau, jedete tímhle jedovatým krajem, vstříc tureckým psům*. Idiomatické a úsporné je i řešení *jen co by řekl*. Zásadní interpretační chybu ale nacházíme ve zdůraznění (v překladu nikoli podtrženém, ale zvýrazněném kurzívou) *že jsem byl vždycky takový, odpusť*. / Jaký – *jsem byl?*. Namísto náhlého kornetova zaražení, že uvažuje v minulém čase, překladatel volí zcela běžnou, idiomatickou, ale zde chybnou frázi. Namísto zprostředkování předtuchy smrti překlad grafickým důrazem na tematickou část a následným oddělením pomlčkou, ačkoliv obě části patří dohromady jako běžný frazém, čtenáře spíše zmate.

9. oddíl

Úvodní věta *Den mezi sběří* sestává z maximálně dvouslabičných slov a i svou hláskovou skladbou (/e/, /i/) odpovídá eufonickému originálu (nehledě na využití hlásky /ř/ v dalších větách – *příběhnou, pestří*), posouvá se však velmi výrazně význam výrazu *Troß*, který označuje zásobovací oddíl, trén. Zcela chybný je převod vulgarismu *Dirnen* způsobným *děvčata*, při druhém užití navíc překladatel mohl zvolit alespoň kvůli rytmu a aliteraci dvouslabičný ekvivalent *holky* – *Popadnou horce děvčata* se zdaleka nepřibližuje gradaci Rilkovy jednoslabičně zakončené propozice *Packen die Dirnen heiß*. Opakování přísudku *Kommen* na začátku tří vět je realizováno pomocí *Příběhnou* a *Přijdou* (dvakrát), údernost nominální skupiny *wildere Gegenwehr hastiger Hände* se v českém spojení *divokou obranou popudlivých rukou* vytrácí kvůli čtyřslabičnému adjektivu. Tendence k poetizaci se projevuje v popisu *lancknechtů* v *železné černi*, dodání substantiva *podávají lucerny, podivné lucerny* jde proti stylizovanosti Rilkovy syntaxe, která záměrně nechává *seltsame* vytčené za čárkou a bez doplnění. Asonanci *in eisernen Hauben – Wer kann's unterscheiden* se Kundera snažil zachovat převodem v *železných helmách – Kdo to rozezná*. Celkově je oddíl zvukomalebný a rytmický (z metra zmiňme např. daktylotrochej *Tlačí je k okraji bubnů*).

11. oddíl

Některé z rýmů, jež Kundera volí, jsou gramatické (*řvaní – smilování*), ale není jich příliš; kvůli rýmu Kundera doplňuje předložkovou frází *V tom z hlubin země* a adverbium *řve temně*; v originále je tato část holá, bez bližšího určování. Naopak doslovným překladem *žhavé provazy* a *pohled žhne* dochází k porušení stylistické zásady neopakovat slova se stejným základem (zde je motivací asonanční rým *zeleně – pohled žhne*), podobně se dvakrát opakují *provazy*. Nejvýraznější posun významu kvůli rýmu se nachází u *Lacht sie? – Štěstím?* Namísto děsivého šklebu připomínajícího úsměv se do textu dostává docela jiná významová rovina. (Znásilněná dívka by maximálně mohla mít radost, že bude volná.) Zdařilý je výkřik *Ke mně!* který asociuje pozici moci, nikoli očekávatelné bezmoci (srov. s příkazem *Mach mich los!*). Navzdory všem výše zmíněným připomínkám se vzhledem k obtížnosti oddílu jedná o poměrně zdařilý převod.

14. oddíl

V tomto oddílu Kundera dbá na zvukomalbu, hojnost rýmů a aliterací jde ruku v ruce s rytmem. Kvůli rýmu dodává citoslovce *ach* a také zvukomalebnou dvojsmyslnou větu, že *hoši hrají na štíhlých šalmajích* (podtržená část je doplněná). Jedná se o falickou symboliku, která je na tomto místě textu vhodná. Používá jmenné tvary adjektiv: *syť, plný* (nejspíš z rytmičtých důvodů – jsou kratší). Nejasné místo s bílými a modrými ženami je přeložené poměrně invenčně – *co dělají ty bílé a co ty modré přinesou*. Význam substantiva *Mut* pojímá archaismus *smělec*, hned po něm následuje *dobrodruh* (kvůli rýmu). Toto zdvojení není úplně šťastné, podobně dodání adverbialie *být prostovlasý jak ženy* vzbuzuje otázku, zda v 17. století ženy skutečně chodily bez šátků.

22. oddíl

Tento oddíl je převeden velmi doslovně, zcela se ztrácí rytmus charakterizující úvodní tři věty v originále. Kundera kupříkladu volí stylově odpovídající slovesa (*Tür zuschlagen* – *bouchat dveřmi*), i lexikálně obohacující řešení (*Zůstalo okno dokořán* – *War ein Fenster offen?*) je poměrně idiomatičtější, a přesto věty nepůsobí přirozeně. Asi chybí zájmena, například neurčité *Zůstalo někde okno dokořán?* či pro češtinu v otázkách typický zápor: *Nezůstalo okno dokořán?*, nebo odkazovací zájmeno – *Kdo to prochází světnicemi?* Zájmena by také otázky posunula mluvenému úzu, jedná se o dialog. Ve srovnání s *finden* je *naleznout* knižnější. Od originálu se překladatel odpoutal slovesem *být*, kterým nahradil *mít*, u L. Kundery jde o *velký spánek, který je společný dvěma lidem*.

25. oddíl

Rozvolňuje nominální skupinu *brennende Gänge* na *chodby, které žhnou* a předložkovou frázi *aus dem rasenden Bau* na *z domu, jenž halí se v nach*. To je velký stylistický a významový posun, jedná se o knižní, až klišovitě vyjádření se zcela jinými konotacemi. Kundera využívá gramatických rýmů (*dmou, hlavou*), u rýmu *Schrei – vorbei* se drží prvního slova (*křik*) a neslovesný a náznakový popis kornetovy jízdy vypadá takto: *žene se tam, kde je protivník, a mýjí i své*, jedná se o nepatrnou explicitaci. Další gramatický rým *okřívá – zářívá* doplňuje sloveso ve 3. os. pl. *zří* (v němčině *sehen*). Kvůli rytmu dodává Kundera navíc jeden přísudek, *nést*, naopak ho vynechává ve spojení *wird groß und rot*, které překládá jako vytčený atribut: *velká a rudá jak krev*.

5.3.5.2 Kundera – kategorizace

Fonologické aspekty

Překladatel se na prostředky vytvářející zvukomalbu zaměřuje zejména v oddílech, kde je jejich význam zcela zřejmý (např. 9, 11, 14, 25). Jen velmi zřídka je dodává (v kompenzaci za nepřeložené), text překladu je méně rytmičtější a asonanční, rýmy nacházíme jen v několika jasně identifikovatelných oddílech. Překlad však místy vykazuje pěkný rytmus (viz odd. 5 – jamb *Tu sejme markýz přilbu*, též odd. 23: *A tvář jim brázdí zpřetrhaný sen a strach*), celkově je zdařilý odd. 13, v němž dokonce Kundera volí neslovesné řešení *Vesnice tedy, konečně* namísto německého slovesného a jež obsahuje četnou aliteraci a zvukomalbu vůbec (*Později vyjít psi, Brána se rozvírá*).

Např. v odd. 8 nicméně porovnání rytmu vět vyznívá jednoznačně: *Der von Langenau staunt. Lange schaut er dem Franzosen nach* a *Pán z Langenau je udiven. Dlouho hledí za Francouzem*. Jednotvárnost několika slabičného závěru Kunderova ve srovnání s jednoslabičnými závěry Rilkovými nelze přeslechnout. Jasně je oslabení estetického účinku překladu znát i na Šporkově větě v odd. 10: *Lies mir den Wisch: Přečti mi ten hadr*. Rytmus se vytratil.

Nivelizace, doplňování

Kundera často doplňuje výrazy, například adverbialie *v celém tom kraji* (odd. 1). Tato formulace je zvolená s ohledem na rytmus a neobsahuje predikaci, zároveň ale trochu narušuje rychlé střídání impresionistických obrazů, v odd. 3 využívá opakování *pojednou chápe, pojednou cítí*, proti stylistice originálu jde doplněné sloveso v následující propozici: *je to štíhlé a temné* (odd. 5), stejně tak dodání substantiva *podávají lucerny, podivné lucerny* jde v odd. 9 proti stylizovanosti Rilkovy syntaxe, která záměrně nechává *seltsame* vytčené za čárkou. Příkladem nevhodně užitého doplněného idiomu je: *A chtěl by snít svůj sen, v dálce a sám a ozbrojen*. (odd. 17), který představuje poměrně velký sémantický posun – může se jednat o dobový vliv protiindividualistické komunistické rétoriky. V první větě v odd. 7 dochází k standardizaci slovosledu, nivelizací je také vynechané opakování názvu *Linda* v odd. 0 i poetizující inverze *zpět se navrátí tamtéž* (jedná se o kontaminaci historického administrativního textu stylem následujících oddílů).

V silně rýmovaných oddílech jsou patrné tendence k dodávání řídkých výrazů (*smělec*, odd. 14) či k dodávání motivů (hoši *hrají na štíhlých šalmajích* – toto místo v odd. 14 je bez opory v originále, jedná se však o symboliku zcela v duchu erotických narážek tohoto oddílu a vytváří rým). V odd. 11 Kundera dodává předložkovou frázi *V tom z hlubin země* a adverbium *řve temně*, v odd. 15 v množství zvukomalebných prostředků nalézáme i řešení překračující tenkou hranici kýče, na níž balancuje Rilke, část těchto sousloví dodává překladatel: *oslepení v kráse, opojným zurčením odtéká čas*. V obraze žen, které v odd. 16 *bauen Stunden auf aus silbernen Gesprächen*, překladatel dodává podtržené eufonické substantivum: *Své hodiny stavějí na stříbrném pápěří hovorů*. V odd. 23 Kundera konkretizuje a doplňuje podtržené: *blábolí do ohluchlých uší* (rým se slovesem *buší*). Velmi rušivá je konkretizace trhání růží *na keři, který je v dálce* (odd. 16). Jedná se opět o doplnění překladatelo, originál zdůrazňuje jen to, že na ony imaginární růže muž nedohlédne.

Poetizace

Zřetelná je tendence text lexikálně poetizovat, často se projevuje v místech, kde překladatel kvůli rýmu hledal vlastní verše (viz výše Doplňování). Motivací pro volbu archaizujícího lexika možná byla snaha evokovat atmosféru minulosti, originál k tomu účelu ale zastaralé lexikum nepoužívá. Mezi příklady poetizace prostřednictvím knižního výrazu patří *zelené listoví* (odd. 1, v originále jen *Grün*), nebo *pravít* (místo *sagen*, odd. 2), podobně i *naleznout* (*finden*, odd. 22) nebo *vymýtit kruh* (*runden Raum machen*, odd. 26), až jako chybu lze hodnotit dnes nesrozumitelný *krejzlík* (*Kragen*), motivovaný pravděpodobně snahou o historickou přesnost. Knižní výrazy někdy pomáhají rytmu: *Jeho dlouhý vlas má lesk železa* (odd. 10, jde o jednoslabičně ukončované trocheje), bez

motivace ale zůstává archaizující spojení *bude nassát* (odd. 12). Z dalších příkladů této tendence uveďme ještě vazbu *oděn v bílé hedvábí* a jamb *i prchá teskně do snu* (obojí odd. 17), opět velmi poetizující až patetizující. V odd. 16 hraje tuto roli sloveso *zmámit*: *A stojí zmámen tou krásou krás* nebo obrat *pln slasti blažené*.

Interference a neobratné formulace

Jako interferenci lze klasifikovat nadužívání přivlastňovacích zájmen: *Jeho vlasy ... rozestrou se po jeho šíji* (namísto *mu po šíji*) (odd. 5), neobratné je v odd. 8 *Jsou to pojednou přátelé* – přirozené by bylo *jsou z nich*. V češtině také nezní dobře věta týkající se zhrouceného času (odd. 20): *A oni kvetou z jeho trosek*; jde o práci se slovesem, nejspíš chybí vhodný prefix (srov. Havel: *vykvétají*). V odd. 11 kvůli rýmu dochází k posunu významu u otázky *Lacht sie? – Štěstím?* V odd. 26 pak substantivizovaná adjektiva *Fremdes, Buntes* převádí Kundera substantivně jako *cizota, pestrota*, přípona *-ota* působí velmi příznakově. Kundera také ponechává spojení *hluboko v létě* (odd. 1).

Sémantické posuny a chyby

Většina textu se zdá být převedena po významové stránce v zásadě správně (až na odd. 9, kde je výraz *Dirnen* přeložený jako *děvčata*, to je ještě větší posun než jinými překladateli užívané *holky*). Jednoznačnou interpretační chybu nacházíme v odd. 7 (jde o zdůraznění *že jsem byl vždycky takový, odpust' / Jaký – jsem byl?*). Namísto náhlého kornetova zaražení, že uvažuje v minulém čase, překladatel volí zcela běžnou, idiomatickou, ale zde nevhodnou frázi. Šporkova výpověď v odd. 10: „*Cornet*.“ je chybně dána do pátého pádu: „*Kornete*“, přitom se jedná o performativní úkon, jímž se hrdina stává kornetem. V odd. 9 Kundera uvádí, že *krajina je oslepena* (správně má Lukavský).

Zdařilá místa

Zajímavé je rozvedení jednoduché otázky z odd. 18: *Hast du Heimweh? – Stýská se ti, chtěš bys domů?*, Kundera tak doplňuje výraz *domov* obsažený v *Heimweh*. Kundera také chvályhodně nedodává spojky do asyndeticky spojených vět v odd. 6. Za některými řešeními je znát vizualizace situace (*poposedne v sedle*) i její interpretace: *Jetzt weiß er nichts mehr – Ted' už je v koncích* (odd. 2). Zdařilé je v odd. 19 zejména díky zájmenu *to* řešení *Tam se to modlí jinak*. Nejasné místo s bílými a modrými ženami (odd. 11) je přeložené poměrně invenčně – *co dělají ty bílé a co ty modré přinesou*.

5.3.5.3 Kundera – shrnutí

Tento překlad na mnoha místech postrádá zvukové kvality originálu, namísto běžného bezpříznakového lexika bylo voleno lexikum poetizující, knižní. Kundera také doplňuje vlastní, většinou silně poetizující výrazy, motivací dodávání je rytmus a rým. Překlad obsahuje několik významových chyb, zásadnější ale je, že často postrádá rytmus. Namísto výrazu *Dirnen* Kundera volí *devčata*. Celý překlad se velmi vzdaluje originální hovorovosti, zároveň obsahuje i zdařilá místa.

5.3.6 R. Lukavský (1969)

Radovan Lukavský (1919–2008) svůj překlad nejprve vydal roku 1969 v nakladatelství Vyšehrad pod názvem „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“, druhé vydání vyšlo hned roku

1971. Korneta několik let recitoval v rámci pořadu pražské poetické vinárny Viola. Překladu věnoval velkou péči, Klára Kudlová, vnučka R. Lukavského, uvádí: „dědeček se při překladu neustále chodil radit s babičkou a mým otcem, zda rytmicky a eufonicky je ta která varianta (jeho) překladu vhodná, záleželo mu na tom jako textu k hlasitému čtení“¹⁵³.

Kornet představuje jediný překlad R. Lukavského; tento slavný herec a pedagog na DAMU roku 1963 vydal knihu „Monológ o herectve“ a později (1978) ještě učebnici herectví, věnoval se ale především mluvenému slovu a divadlu. Lásku k poezii prozrazuje výbor „Moje nejmilejší verše“ z roku 1996, na sklonku života (2002) vydal ještě poeticky laděný esej „Chvála vína“.

5.3.6.1 Lukavský – jednotlivé oddíly

0. oddíl

V úvodním oddílu se hovoří o *Ottovi von Rilke*, ale i o *svobodném pánu z Pirovana*; místní jména podléhají českému skloňování, název *Linda* je zmíněn dvakrát jako v originále. Není ale zřetelné, že toponyma jsou součástí šlechtického jména. Lukavský namísto historismu *zboží* překládá *statek*, v souladu s předchozími překlady však zachovává např. infinitiv na *-ti*, tvary *musil*, v *Uhřích*, nově užívá vazbu *propůjčit do svěřenství* či archaizující koncovku *–ž u kteréhož*. Aliterační *null und nichtig* převádí jako *pozbyvá platnosti a práva*, dodržuje kondenzovanost výrazu (nepřidává vedlejší věty) i celkové členění.

1. oddíl

Neslovesně Lukavský řeší úvodní *reiten* – *Klusem, klusem, klusem*, navíc v asonanci s následným spojením *celou noc, celý den*. Velice zdařilý ekvivalent pro *Mut – zmužilost* – hned na začátku básně ukazuje cit pro témata básně. Stejně tak se překladatel snaží nepřidávat přísudky, dbát na rytmus (např. překlad *v potu, Může být*) a volit co nejzvučomalebnější možnosti – i za cenu dodávání: *nikde hora na obzoru*. Asonanci využívá i na místech, kde v originále není: *nám cesta připadá tu a tam známá*. Výpověď *Das gleiche Bild* převádí jako *pohled pořád jeden a týž*, po Fikarovu *A pořád tak dál* to představuje jediné řešení nezakládající se na substantivu *obraz*. Dodává příslovce v *Mít dvě oči je zbytečně moc*, jedná se o nepatrné dointerpretování, zároveň tak vytváří verzi, která je pro čtenáře srozumitelná a zní přirozeně. U R. Lukavského také nenajdeme *hluboké léto*, ale *nejprudší*, již tak přirozenou kolokaci doplňuje ještě o zde vhodný superlativ. Z rytmických důvodů nalézáme několikrát inverzi: *co jsme v potu...už urazili, my v létě se rozloučili*. Také práce s tématem a rématem R. Lukavského odlišuje od ostatních překladatelů: *Dlouho nám v zeleni zářily paní svým šatem. A na cestě jsme dlouho*. Oddělení příslovci *dlouho* co nejdále od sebe výsledku rozhodně prospělo, zřetelný je rytmus i smysl pro Rilkovu netypickou syntax. Idiom *(ne)sejít z mysli* Lukavský volí na místě Rilkova ne zcela obvyklého *wissen*.

¹⁵³ E-mail K. Kudlové-Lukavské z 29. 5. 2010.

2. oddíl

Překladatel si vizualizuje situaci a překládá *rückt* jako *natočí se v sedle* (stejně tak se dokonavě *usměje a řekne*). S důrazem na srozumitelnost, podobně jako u příslovce *zbytečně* v 1. oddílu, Lukavský dodává *bez přestání hovořil a smál se* (toto řešení je navíc zvukomalebné: *tři dny bez přestání hovořil*). Výborný rytmus má věta *Dál už nic neví*. Asonance *spát – prach*, je následována idiomatickým vyjádřením *Ani to nevnímá*, opět ústícím do asonance na /a/. Důraz na rytmus dokládá následující věta pravidelně rozčleněná na čtyř- a dvouslabičné celky (*V sametovém sedle pomaloučku vadne*). Překladatel volí expresivnější substantivum *děcko* namísto *Kind*. Naopak expresivnější německé *der Kleine* překládá asonančně a aliterančně: *malý markýz*. Kohezivní prostředky jsou voleny vhodně, výraz *Da* v poslední větě převádí jako *Nato*. Pro rým Lukavský mění význam poslední věty: *ist wie neu* interpretuje jako *hned se nese jako páv* a vzniká rým s veršem zakončeným: *setřepe s límce prach*. Zůstává ale zachován smysl přirovnání. Oproti originálu v tomto oddílu přibývá zvukomalba a výraznější rytmus.

3. oddíl

Ve třetím oddílu kvůli rýmu nacházíme výraz z nižšího rejstříku, *váže kytku...kvítek po kvítku*, zároveň ale i zastarale znějící obrat *být znalý*: *kdo není německé řeči znalý*, zvolený evidentně z rýmových důvodů – *Jako malý. Zu Lust?* se mění na *Pro radost?*, nacházíme uzuální idiom *co z toho bude*.

4. oddíl

Opět je zde invenčně převedená spojka *Da – V tom si všichni vespolek jsou blízci*. Inverze slovosledu (z rytmických důvodů) a zvukomalebnost podpořená aliterací je zajímavá ve srovnání s originálem, který je především rytmický. Zřetelné to je i na další větě, oplývající jednoslabičnými výrazy: *a přece co ten tu vypráví*, zakončená je přirozeně znějící výpovědí: *zažili oni taky, a úplně stejně* – a to navzdory deformované syntaxi. Zdůraznění *jedné* matky však Lukavský nepřevádí, není vyznačené kurzívou.

5. oddíl

Prostřednictvím daktylské věty *Klusem tak vjíždějí do včera* Lukavský zachovává návaznost mezi začátkem básně a tímto oddílem, sémantiku *reiten* vyjádřil pomocí příslovce a slovesa, neurčité zájmeno *man* převádí 3. os. plurálu. Aliteraci a rytmus opět využívá i na místě, kde v originále není: *světlá slova vzali s sebou* (jedná se o trochej). Nejspíš proto, aby se vyhnul příliš jednotvárnému trocheji, následně Lukavský užívá tříslabičný historismus *přílbice*, nepřirozeně však působí, že ji markýz *smekne*, což asociuje *klobouk* (všichni ostatní překladatelé ji *snímají*, možná proto chtěl použít jiné řešení). Jedinečnou situaci převádí obecně: *když skloní hlavu*, a kvůli eufonii navazuje knižním slovesem: *pnou se mu dlouze po šíji jak ženě*, přičemž příslovce je opět dodané. I v tomto překladu se vyskytuje interference z originálu: *Jeho tmavé vlasy jsou měkké*, hned v další větě se však Lukavský od originálu odpoutává: *daleko na jasném obzoru* je řešení nahrazující předložkovou frází *in den Glanz hinein*. Dodržena je Rilкова syntax – *tmavé cosi* je vytčeno za čárku, aniž by překladatel

dodával přísudek, stejně tak adjektivní kompozitum *halbverfallen* Lukavský rozkládá na nesklonnou číslovku *napůl* a adjektivum. Asonancí na /a/ je obohacena poslední věta: *Dávno jedou zas dál...napadá...Madona*.

6. oddíl

Strážný oheň je v singuláru, nacházíme jmenný tvar *unaveni*, z aliteračních důvodů se *rotes Licht* mění na *zarudlou zář*, navíc opět využívající asonance na /a/: *Zarudlá zář je těžká* (asonance pokračují i dále: *lehá, na botách*). Dodržen je syntaktický paralelismus, věty začínají přísudky – až na poslední *Es hat keine Flügel. Křídla nemá* se totiž opět asonančně rýmuje s předcházejícím *na kolena*, asonanci nacházíme i v další větě: *ve tmě – světlem*). Obtížný převod modálního *darf* řeší Lukavský jemnou ironií: *a dál jí dopřává výsady uvadat na jeho prsou* (jelikož je podmětem věty markýz, měl by růži dopřát uvádání na *svých* prsou, toto pravidlo ale již mnoho Čechů nepocituje nijak striktně a překladatel se pravděpodobně soustředil na rytmus, rozpoznáváme daktyl a v závěru trochej, a zvukomalbu). Zdůraznění, že kornet nemá růži, je realizováno opakováním slovesa v rematické pozici a vazba již není genitivní, ale akuzativní (*nemám růži*). V závěrečné větě Rilke vytýká *im Herbst*, překladatel dodržuje sekanou syntax, mezi čárky ale klade *u nich doma*. Tím zdůrazňuje vzdálenost a smutek (obsažený i v sémantice podzimu), namísto původní aliterace na /e/ využívá vokál /í/: *zpívají děvčata na polích, když doznívá doba sklizně* – sloveso *doznívá* oproti *zu Ende gehen* představuje poetizaci.

7. oddíl

Zvukomalbu nacházíme v odpovědi *Je plavá jako vy*, daktyl prosvítá větou *co potom u čerta dřepíte v sedle*, prostřídán je trochejem: *táhnete touhle prašivou zemí*, rytmička je i věta *A na pána z Langenau padne stesk*. Za povšimnutí stojí, že se na tomto místě překladatel na rozdíl od jiných nesnaží o aliteraci. Lukavský vytýká *plavovlásku* za čárku (původně se jedná o přívlastek – *blondes Mädchen*), kvůli rytmu volí i interpretaci původního výrazu *Wilde Spiele: Jak divočil*. Bohužel se s tímto překladem nepojí stejné asociace jako s dvojsmyslným *wilde Spiele*. Idiomatická, přirozeně znějící řešení rytmicky velmi výrazného souvětí *A rád by domů, jen na malou chvíli, jen co je potřebí, aby se řekla jediná věta* doplňuje závěrečný frazém *být kraj světa*, jímž Lukavský překládá Rilkovo prosté *weit sein (und sie sind weit)*. Navíc přibývá rým (věta – světa).

9. oddíl

Lukavský rozvolňuje jednoslabičnost originálu *Ein Tag durch den Troß* na aliteraci *vojácká verbež*, která ve své expresivitě zároveň představuje interpretaci. Negativně zabarvené substantivum *verbež* (i adjektivum *vojácký*) je v originálu nanejvýš implikované. Doplněním, které neposouvá význam, jsou aliterační *salvy smíchu*, tedy metafora využívající vojenský pojem. Věta *kraj tím oslňuje* je pouze zde u Lukavského převedena sémanticky správně. Zvukomalebnost a rytmičnost překladu je velice výrazná, jako příklad dobře poslouží převod věty *Drücken sie an den Trommelrand: Rovnou je tisknou k obrubě bubnu* – zvukomalebnost užitých samohlásek /o/ a /u/ a hlásky /b/ a /r/, daktyl střídající trochej (adverbium *rovnou* je doplněné). Od originálu se Lukavský liší převodem *Dirnen*

jako *holky*. Důvodem výrazového oslabení možná bylo, že překlad recitoval a nechtěl vzbuzovat pozornost komunistické cenzury, současně ale mění symbol nevěstek, purpurovou barvu klobouků, za rudou, a už svůdně nekynou, ale *mávají na pozdrav*. Oslabení výrazu pozorujeme i u trhání šatů, jež se odehrává v originále a zde k němu pouze málem dojde: *div že z nich šaty nestrhají*. Za vyzdvižení stojí idiom *jako v mrákotách* či dodaný vnitřní rým *dravě – vřavě*, jako zdařilý lze hodnotit i ekvivalent *pacholci* pro *Knechte*, který asociuje „hrubou mužskou sílu“ a zároveň text ukotvuje v minulosti. Je třeba zdůraznit rytmus vět (krom výše uvedeného střídání daktylu a trocheje např. daktyly ve větě *A jsou tu pacholci v železe černém jak vojenská noc* uzavřené jednoslabičně), někdy však metrum vede k poetizující inverzi slovosledu, např. na místě, kde originál pouze vytýká přívlastek (*seltsame*): *Večer pak lucerny nevidané sobě vstříc vidí plát*; poetizující je i nezvyklá formulace *sobě vstříc* a sloveso *plát* – originál pouze říká, že mu někdo *podává lucerny, podivné*. Opakované užití historismu *přilbice* (viz odd. 5) jako ekvivalentu pro *Haube* přispívá k textové kohezi.

11. oddíl

Lukavský dodává přívlastňovací zájmeno ve spojení *Jeho oddíl*, poté zájmeno vypouští ve větě *Vidí to na rukou*. Ve veršované části doplňuje celou řadu poetizujících výrazů, opouští Rilkův úsporný styl také přidáváním (doplněné výrazy jsou vyznačené podtržením): *nelidský sten, přetnout sen, křičet v poli, přízračně vzpínat, luk těla, řeřavý, střetnout se, až ho zamrazí*. V závěru je také dodaný celý výraz *pryč od neštěstí*, rýmuje se se substantivem z *pěsti*. Dodané výrazy jsou motivované rýmem, některé poetizace také přispívají ke zvukomalbě (*řeřavý, přetne, střetne*).

Posun významu je zřetelný ve zvolání *Bolí!* (v originále *Mann!*), nicméně požadavek *Odvaž mě!* není zjemňován – žena v překladu *udeří*. Předložku *hinab* Lukavský konkretizuje jako *s koně*, sloveso *být* nahrazuje plnovýznamovým *houkat* (*Das ist keine Eule – to nehouká sova*).

Celkově je oddíl lexikálně mnohem bohatší než originál, rytmus je zachován, ale mnoho řídkých až poetizujících výrazů mění vyznění, mimo jiné se zužuje interpretační prostor pro kornetovy pocity, Lukavský totiž jednoznačně dodává, že rychle ujíždí pryč kvůli *neštěstí*.

14. oddíl

Lukavský v tomto oddílu kvůli rytmu a rýmu často mění význam, dodržuje však celkový smysl textu a účinek překladu je vzhledem k „opojení jazykem“ srovnatelný s originálem. Konkrétně úvodní *Rast!* Lukavský převádí jako *Pohov a dost!*, následují souzvučky hlásek ve slovních tvarech *host, častovat, postem, vést, událostem*. Velmi zdařilé jsou převody následujících vět, Lukavský interpretuje, přitom ale dodržuje sémantický invariant: *Ne věčně jen jak nepřítel si vést; jednou se ve všem poddat událostem a vědět: co se udá, dobré jest. Copak i ducha mužného nevábí jednou se protáhnout v poduškách z hedvábí a proměnit se ve svůj pravý opak?* Velice dobře je dále jako překlad adjektiva *schwer* zvolen dvojsmyslný ekvivalent *obtěžkané*. Nesnadné místo s bílými a modrými ženami je interpretováno: *O bělostných chvilkách, o modravých žilkách*. Chybný je tvar *udá* (*co se udá, dobré jest*), 3. os. sg. přezenta od sloves *udít se* je *uděje se*, vysvětluje ho ale eufonie.

22. oddíl

Celý oddíl je až na přirovnání přeložen velmi doslovně, mizí originální rytmičnost. Lukavský pro *hundert Türen* volí pohádkový obrat *jako za devaterou zdí*, také výraz *gemeinsam haben* překládá plnovýznamovým slovesem *sdílet*. Zachovává obě originální číslovky: *Jako za devaterou zdí je tento velký spánek, který dva lidé spolu sdílejí, jak mohou sdílet jenom jednu matku nebo jednu smrt*. Konkretizace opakováním slovesa *sdílet* v závěrečné části propozice představuje vstřícný krok vůči posluchači.

25. oddíl

V tomto oddílu Lukavský na rozdíl od Rilka využívá velké množství negramatických, plných rýmů. Časté je doplňování, např. poetizující fráze *smrt ho má na dosah*, dodatek *neví ani* či přirovnání *jak svíce* nemají oporu v originále (ale rýmují se). V zájmu rýmu Lukavský také konkretizuje: *ke koňské šíji* a opakuje adjektiva (*velká, veliká a šarlatová*). Poslední jmenované řešení je velmi invenční a v souladu se stylem originálu, naopak překlad sousloví *rasende Bau* ekvivalentem *dům hrůzy* představuje nivelizaci.

5.3.6.2 Lukavský – kategorizace

Fonologické aspekty

Celkový důraz na rytmus je střídán několika místy, která v originále vykazují pravidelnější metrum, ale v překladu nikoli, kupříkladu v odd. 22 (jde o tři věty tázací). Četné asonance nacházíme např. v odd. 5: *Dávno jedou zas dál...napadá...Madona*, v odd. 13: *most – roh, kopyty bijí a řičí, vzhůru je dvůr i dům*, asonanci Lukavský využívá i na místech, kde v originále není: *nám cesta připadá tu a tam známá* (odd. 1). V celém překladu je patrný důraz na zvukomalbu, např. v odd. 2 je doplněné adverbiale: *tři dny bez přestání hovořil*, v tomtéž oddílu nacházíme rytmické celky (*V sametovém sedle pomaloučku vadne*). Např. trochejské metrum má v odd. 8 věta *Dál se jejich cesty dělí*. Kvůli eufonii Lukavský volí zastaralejší tvary: *pnou se mu dlouze po šíji jak ženě* (odd. 5), podobně je motivovaný obrat *dává v plen tvá práva* (odd. 18). V odd. 8 je originální asonanční rým do češtiny převeden nedokonalým rýmem *slova – dívá*.

Odpověď *Je plavá jako vy* (odd. 7) je ve srovnání s originálem zvukomalebnější (shodují se hlásky /j/, /v/), rytmičnost originálu i překladu má podobnou kvalitu (vykazuje prvky jambu). Výrazným příkladem zvukomalby je např. i odd. 14 (*Pohov a dost!*, následují souzvučky hlásek ve slovních tvarech *host, častovat, postem, vést, událostem*). Kvůli větnému rytmu jsou velmi časté slovosledné inverze, např. v odd. 2 *hovořil a smál se*, v odd. 4 *V tom si všichni vespolek jsou blízcí*, v odd. 9 *A jsou tu pacholci v železe černém jak kočovná noc*.

Interpretace a doplňování

V odd. 1 interpretuje Lukavský *reiten* jako *klusem*, volí tedy rytmický a neslovesný výraz; dále dodává podtržený výraz: *nikde hora na obzoru*, motivací je eufonie, výpověď *Das gleiche Bild* převádí jako *Pohled pořád jeden a týž* (po Fikarovu *A pořád tak dál* to představuje jediné řešení

nezakládající se na substantivu *obraz*), Lukavský dointerpretovává také větu *Mít dvě oči je zbytečně moc*.

V odd. 2 větu *ist wie neu* interpretuje jako *hned se nese jako páv* a vzniká tak rým s veršem zakončeným: *setřepe s límce prach*. Od originálu se Lukavský obecně často odpoutává: *daleko na jasném obzoru* je řešení nahrazující předložkovou frází *in den Glanz hinein* (odd. 5). V odd. 6 obtížný převod modálního slovesa *dürfen* řeší Lukavský jemnou ironií: *a dál jí dopřává výsady uvadat na jeho prsou*.

Interpretace německé nominální skupiny *Wilde Spiele* jako *Jak divočil* představuje posun od asociací pojících se s náznaky erotična k „nеспoutanosti mládí“. V odd. 9 expresivní *vojácká verbež* představuje interpretaci výrazu *Troß*, pouhým dodáním, které nemění význam, jsou aliterační *salvy smíchu* nebo adverbialie ve větě *Rovnou je tisknou k obrubě bubnu*.

V odd. 11 (a podobně i v odd. 25) Lukavský značný počet výrazů doplňuje kvůli rýmům (mění tak Rilkův úsporný styl), celý oddíl je lexikálně poetizován a např. původní zvolání *Mann!* se mění na *Bolí!*, v závěru je doplněna kornetova motivace: *pryč od neštěstí*. Nesnadné místo s bílými a modrými ženami v odd. 14 je interpretováno: *O bělostných chvilkách, o modravých žilkách*. V odd. 22 Lukavský převádí přirovnání *hinter hundert Türen* následovně: *Jako za devaterou zdí je tento velký spánek, který dva lidé spolu sdílejí*, vedle pohádkového výrazu stojí za povšimnutí, že *gemeinsam haben* Lukavský překládá plnovýznamovým slovesem *sdílet*, které navíc opakuje.

V odd. 15 dochází k nesrozumitelnému výkladu výrazů *ein Sich-Begegnen und ein Sich-Erwählen, ein Abschiednehmen und ein Wiederfinden*, není zřetelný význam slov *dvojí volba* či *dvojí sbohem*, ve srovnání s originálem jsou gramatické rýmy a vůbec opakování deverbativ nahrazeny jinými konstrukcemi, viz podtržené: *To bylo v sálech vlnobití, jedno veliké setkání a dvojí volba na dožití a dvojí sbohem a nová shledání, lesk lačné smysly sytí a světla oslepují a oni plují kolébání vánky, které z šatu paní létem vydechují*.

Poetizace

Sémantickým posunem, který vede k poetizaci celé básně, je převedení *Dirnen* jako *holky* (odd. 9), navíc u R. Lukavského *mávají na pozdrav* (podtržená část je dodaná, až to evokuje obrazy děvčat vítajících vojáky osvoboditele). Oslabení výrazu pozorujeme i u *trhání šatů*, v překladu k němu nedojde: *div že z nich šaty nestrhají*. K lexikální poetizaci dochází často z důvodů rýmu, rytmu či obecně eufonie: odd. 5: *pnout se, šíje*, odd. 6: *zarudlá zář, doznívat* oproti *zu Ende gehen*, odd. 9: *Večer pak lucerny nevidané sobě vstříc vidí plát*, v odd. 11 jsou přidávány atributy, často jsou poetizující celé výrazy – např. *nelidský sten, přetnout sen, řěavý, střetnout se*. Celkově v odd. 11, mizí původní úspornost a částečně i hrubost.

Typickou poetizací je v odd. 15 sloveso *vydechovat*, v originálu je na stejném místě *být, sein*. Velmi poetizující je i závěr tohoto oddílu, podtržené výrazy představují posun na míře poetizace i vůči originálu (motivací je opět eufonie): *Z temného vína a tisíce růží do nočního snění kane hodina opojení*. V odd. 17 nacházíme formulaci: *A je studem jat za svůj bílý šat*, a dále slovesa *stanout*,

osamět, v odd. 25 je taktéž rýmem podmíněna poetizující fráze *smrt ho má na dosah*. V odd. 19 převádí prostou větu *alle sind schwer* obratem na všechny doléhá tíha, dále posouvá velmi běžná adjektiva *leer, lang* do poetičtější roviny převodem *nekonečný, pustý*. V odd. 23 je v originále *Feind*, u R. Lukavského *nepřátelská horda*, nebo *kraj, který blikavě ze tmy do tmy se noří* – opět se jedná o výraz komplikovanější a obsahující méně časté lexémy nežli Rilko *flackerndes Land*.

Na druhou stranu klišé *Wellen seines Herzens* (odd. 8) překladatel zmírňuje zvukomalebným převodem (založeným zejména na dlouhém /á/) obsahujícím ale namísto metafory přirovnání¹⁵⁴: *Na srdci se mu teď zvedá a klesá jak na vlnách*.

Interference a neobratné formulace

V odd. 5 představuje interferenci zachování zájmena: Jeho *tmavé vlasy jsou měkké*, naopak v odd. 11 je problematické vypuštění zájmena: *Vidí to na rukou*. Také věta *Má sny* (odd. 21) si v češtině vyžaduje doplnění, nějaký přívlastek, jaké ty sny jsou. Neobratné je v odd. 26 převedení následující věty, zejména jde o *místo v kruhu*: *Leknutí mu uvolnilo mezi nimi místo v kruhu a on vězí v jeho středu pod korouhví* (srov. Fikar či Hron). Nezdařené je užití předložky v odd. 26: Š *rozesmátým vodotryskem*. V odd. 15 dochází k nesrozumitelnému výkladu výrazů *ein Sich-Begegnen und ein Sich-Erwählen, ein Abschiednehmen und ein Wiederfinden*, Lukavský je až nesrozumitelně převádí jako dvojitá volba či dvojitá sbohem.

Sémantické posuny a chyby

Chybný je v odd. 14 tvar *udá* (*co se udá, dobré jest*), motivovaný eufonií. 3. os. sg. prézenta od sloves *udít se* je *uděje se*. V odd. 13 přibývá sloveso: *není to nebe*. Překlad také není zcela konzistentní, v odd. 0 je jednou zachována předložka *von* (*Otto von Rilke*) a podruhé je přeložena (*svobodný pán z Pirovana*).

Zdařilá místa

V odd. 1 Lukavský jako ekvivalent pro *Mut* volí velmi vhodnou *zmužilost*, v odd. 4 invenčně převádí spojku *Da – Vtom si všichni yespolek jsou blízcí*, velmi idiomatický a blízký hovorové řeči je i závěr oddílu, současně v něm je zachovaná příznaková syntax: *a přece co ten tu vypráví, zažili oni taky, a úplně stejně*. Lukavskému se také povedlo mnoho interpretovaných míst, např. v odd. 2 větu *ist wie neu* převádí jako *hned se nese jako páv* a vzniká tak rým s veršem zakončeným: *setřepe s límce prach*.

V odd. 7 idiomatická, přirozeně znějící řešení rytmicky velmi výrazného souvětí *A rád by domů, jen na malou chvilku, jen co je potřebí, aby se řekla jediná věta* doplňuje závěrečný frazém *být kraj světa*, jímž Lukavský překládá Rilko *weit sein*. Celkově zdařilý je převod odd. 14, jako překlad adjektiva *schwer* je kupříkladu zvolen dvojsmyslný ekvivalent *obtěžkané*. V odd. 8 volí řešení dobrý tisíc (přívlastek je dodaný a velmi idiomatický). Jako jediný Lukavský správně převádí význam propozice v odd. 9: *davon blendet das Land – kraj tím oslňuje*.

¹⁵⁴ Rozvádění metafor do přirovnání je typický rys básnických překladů, říká Levý (1983: 147).

5.3.6.3 Lukavský – shrnutí

Lukavský svůj překlad staví na dodávání dlouhých vokálů, asonancí a aliterací. Časté jsou inverze slovosledu. Před významem upřednostňuje zvukomalebnost, zároveň ale nejasná místa interpretuje, nenechává je nesrozumitelná. Přístup k originálu je u R. Lukavského volnější, dodávání výrazů kvůli zvukomalebnosti či přizpůsobení sémantiky zvukové stránce představuje metodu prostupující celým překladem. Některé popisované skutečnosti Lukavský zjemňuje a poetizuje (nivelizuje), celkově je ale třeba říci, že se až na několik míst jedná o velmi zdařilý překlad.

5.3.7 R. Havel (1941 a 1976)

Rudolf Havel (1911–1993) svůj překlad pořídil roku 1941, nebyl ale publikován a roku 1976 ho přepracoval (není známo, jak zásadně). Vydán byl až v knize „Utajené překlady“ roku 1996 pod názvem „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“. R. Havel v Brně vystudoval češtinu a němčinu, téměř celý život působil v Ústavu pro českou literaturu, výrazně se podílel na tvorbě Příručního slovníku jazyka českého. Působil zejména jako editor veršů, sám poezii překládal především do šuplíku, ale soustavně. Jeho překlad veršů Ch. Morgensterna byl uveden v poetické kavárně Viola.

5.3.7.1 Havel – jednotlivé oddíly

0. oddíl

Havel zachovává německou předložku *Otto von Rilke*, i svobodný pán zůstává *von Pirovano*. Jako nesklonná jsou převedena toponyma *Granitz* a *Ziegra*. Ve větě *podíl na statku Linda, zanechaném tu jeho bratrem Kryštofem* není jasné, zda se adjektivum *zanechaný* vztahuje k podílu, nebo ke statku. Překladatel dodržuje situovanost do doby dávno minulé pomocí koncovky v *Uhřích* a infinitivu na *-ti*, historismus *kornet* nahrazuje *praporečnickem*. Namísto originální obsáhlé závorky, po níž ještě následuje závěrečné sloveso, Havel celý oddíl závorkou ukončuje.

1. oddíl

Báseň se otevírá slovesně – *Jedou* (3. os. pl.), sloveso přibývá i ve větě: *Už nejsou nikde kopce*. Substantivum *Mut* je přeloženo jako *mysl*, *Bild* doslovně jako *obraz*. Mizí význam nadbytečnosti očí, překlad je až nesrozumitelný – *Dvou očí je na to vše mnoho*. Velice doslovně je přeloženo též i *to může být* (*Es kann sein*). Substantivum *slunce* kolokuje s adjektivem *těžký*, dále je použito idiomatické *uprostřed léta*. Podmět následující věty, *oči*, je dost vzdálený od slovesa v další větě: *Jen někdy v noci se zdá, že poznávají cestu* – podmětem by mohli být i ti, kteří *jedou, jedou*. Zvukomalebná je věta *Cizí chalupy choulí se žíznící*, rytmem se vyznačuje též propozice *Zelení prosvítal dlouho šat žen* (zde se jedná o daktyly přecházející do trocheje a uzavřené jednoslabičnými přízvuknými slovy). *Paní* u R. Havla *vzpomínají*, což je drobný posun k standardnějšímu vyjádření, zároveň je ale i díky inverzi přítomno metrum i eufonické střídání dlouhých a krátkých vokálů, vznikají dva čtyřslabičné celky: *smutné paní vzpomínají*.

2. oddíl

K nepatrnému významovému posunu dochází ve větě *mluvil a smál se jenom tři dny*, šlo přitom o první tři dny, o to, že zprvu hodně mluvil. Schází celková eufonie, metrum je ale přítomné: *Prach leží na jeho jemném bílém krajkovém límci*. Namísto náhlého pousmání se kornet nedokonavě *usmívá*, propozice *rückt im Sattel* se mění na *pohnul se v sedle*, což jistě udělal, ale schází důvod, proč by se pohnul a pak promluvil), *der Kleine* je přeložen jako *malý pán*. V tomto oddílu je znát veliké tíhnutí k doslovnosti, jen frazém *ist wie neu* je přeložen idiomatically: *je jako znovuzrozený*.

3. oddíl

Havel v propozici *Ein Deutscher offenbar* překládá neurčitý člen: *Zřejmě nějaký Němec*, což je významově přesné, ale vede to k jistému oslabení rytmu. Daktylotrochejské metrum vykazuje i propozice *Nahlas a zvolna pronáší slova*, pouze chybí nějaký atribut substantiva *slova*, přinejmenším přivlastňovací zájmeno. Následně je užita (metrem motivovaná) inverze: *dívka, jež květiny váže...*, originál je na tomto místě přitom z hlediska stavby věty zcela bezpříznakový. Dále naopak osobní zájmeno vynecháno není, jedná se o interferenci: *tak on skládá svá slova*. A opět doslovně převádí Havel: *K radosti? K žalu?*. Interference je znát ve větě *Dokonce přestává odplivování*, deverbativum *Spucken* jinak většina překladatelů řeší slovesně, což je češtině přirozené. Jako poetizace působí další slovosledná inverze se substantivem *květ*: *vybírám ke květu květ*. Překladatel řeší *Haufen* vynechávkou: *A kdo z nich neumí německy...*, celkový význam věty je ale zachován a zní velmi přirozeně.

4. oddíl

Překladatel převádí příslovce *Da* jeho prvním slovníkovým ekvivalentem *zde*, přitom se jedná spíše o náhlý pocit blízkosti. Naopak mění přítomný čas slovesa *kommen* na préteritum *přišli* a ztrácí se druhá složka významu (*pocházet*). Opakování ukazovacích zájmen (*to, co ten jeden vypráví, to...*) působí neobratně, opět se jedná o interferenci. *Eine Mutter – jedna matka* není zvláště kurzívou.

5. oddíl

Úvodní neurčitek je řešen 3. os. pl., *Vjíždějí* do večera. Adjektivum *licht* je převedeno jako *zářivý, zářivá slova* u R. Havla *jdou s nimi (man hat sie mit)*. Zdařile Havel jako jediný volí pro *weiche Haare* něco jiného, než *měkké* – *hebké* vlasy. Celou situaci ale neinterpretuje jako jednorázovou (markýz si sundá helmu a kornet ho při tom pozoruje). Převádí obecně: *skloní-li hlavu* a rezignuje na možnost vnitřního rýmu *rozlijí po šíji* – volí *po ramenou* (nepoetizuje tedy).

6. oddíl

Substantivum *Wachtfeuer* Havel interpretuje jako plurál – *Strážné ohně*. Neurčité zájmeno *man* převádí třetí osobou plurálu a taktéž neurčitým zájmenem *všichni*. Dodržuje syntaktickou strukturu originálu a zachovává paralelní syntaktické struktury uvozené slovesem: *Leží, Plouží se, Nemá*. Poněkud archaická je spojka *poněvadž*, vazba *Já nemám žádnou růži* však už není genitivní. Havel zdařile interpretuje, že růže *může zas dál vadnout*. Až na závěrečnou větu *když se blíží konec žní* a náznak asonance: *temné – světlem* nicméně není znát větný rytmus a zvukomalebnost.

7. oddíl

Havel dodržuje neslovesnou propozici *zpola ze vzdoru*, pomíjí ale rytmus. Například při inverzi *Proč... tou zemí jedovatou jedete proti tureckým psům?* mohl namísto předložky *proti* zvolit jednoslabičné *vstříc*, upřednostnil ale aliteraci. Podobně (invertované) spojení *na tak dlouho jen, aby...* je doslovný překlad výrazu *nur für so lange*, přičemž čeština běžně užívá kratší obrat *jen co by* (lze klasifikovat jako interferenci). Na konci oddílu je nízký věk kornetův zdůrazněn zdvojnásobeným *mladičký*, jedná se o výrazové zesílení. Adjektivum *blond* převádí jako *plavý*, ostřejší odpověď kornetovu (český ekvivalent je nejspíš *opáčit*) nivelizuje na prosté *odpovídat*.

9. oddíl

Stručnou úvodní propozici Havel interpretuje jako *Zas jeden den mezi vojenskou chátrou*. Následující výraz vykládá tak, že *zem je tím oslněna*, jedná se o posun (správně toto místo má Lukavský). Zvukové kvality (*rvačky a ryk*) zachovává v celém oddílu. Přesně překládá i výraz *děvky*, ve druhém výskytu ho však oslabuje na *holky* a dodává poetismus: *V milostném žáru chápou se holek*, původní vazba zní *Packen die Dirnen heiß*. Motivací je nejspíš eufonie, jedná se o daktylotrochej, stejně jako v následující větě: *Tisknou je přes okraj bubnů* (zvýrazněná předložka byla zvolena velmi vhodně kvůli konotacím, jež se s ní pojí). Závěrečný dotaz *Kdo to rozezná?* neobsahuje modální sloveso a je idiomatický, nejedná se o interferenci.

11. oddíl

Zdařilý je prozaický úvodní odstavec, většina rýmů ve veršované části je tvořena pomocí doplnění výrazů i celých vět: *až srdce se úží* (tato poetizace se rýmuje se zvoláním *Muži!*), *kde je strom poražený* (rým s genitivním tvarem *ženy*), *ona v krvi a nahá se nemůže hnout* (rým s *pout*). Havel se kromě těchto doplnění velmi těsně drží původních výrazů, jako jeden z mála překladatelů zachovává kupříkladu otázku *Směje se?*, dodržený je i obrat *černá zeleň*. Doplnění nicméně mění původní stručný, sekaný styl oddílu, problematická je i kolokace *rozbíjet sen* (běžná kolokace odpovídající německému *zerreißen* zní *trhat*), nedobře působí i rým dvou sloves se stejným slovním základem (*roztíná – zatíná*).

14. oddíl

V tomto oddílu chybí původní eufonie, velmi přesně jsou dodrženy jednotlivé významy, ztrácí se ale vnitřní rýmy i rytmus. Hned úvodní výraz je dvouslabičný: *Oddech!*, opakují se slova se stejným základem: *...být hostem. Nehostit...*, důraz je na aliteraci (*stále sám skrovnou stravou svá přání*). Nenacházíme věty, které by byly vyloženy nesrozumitelné, následující propozice však jsou přeložené naprosto doslovně, bez nejmenší interpretace: *I odvaha si musí odpočinout, do hedvábných pokrývek lehnout a sama v sebe se schoulit, co jsou to ženy, co dělají ty bílé a jaké ty modré jsou*.

22. oddíl

Invenčně je přeložená věta *Ist ein Sturm im Haus?* – *Vnikla do domu bouře?*, sloveso je vhodně zvolené i v následující výpovědi: *Kdo to bouchá dveřmi?*, ta je celkově velmi idiomatická.

Zvolený překlad *Laß* jako *Budiž* nicméně nenavozuje situaci dialogu. Dodrženo je přirovnání *jak za sto dveřmi*, *großer Schlaf* je zdůrazněn adjektivem *veliký*.

25. oddíl

Havel rozpoznal syntaktické struktury originálu a pro zobrazení za sebou se valících (úprk zobrazujících) vět využívá tzv. plné rýmy (*hoří – noří – boří*); vytrácí se však rytmus, zachován je doslovný význam: *a je to jak výkřik, a poznávají jasného muže bez přílby* (přítomná je asonance). Nepatrná explicitace *kolem svých druhů* (*an den Seinen*) a doplnění výrazu kvůli rýmu (*výše – v královské pýše*) jsou jediné dvě změny významu oproti originálu.

5.3.7.2 Havel – kategorizace

Fonologické aspekty

V celé básni je patrná snaha zachovávat větný rytmus, velmi zvukomalebný je celý odd. 1. Příkladem metra vytvořeného pomocí inverze je věta z odd. 12: *V myšlenkách ponořen píše pán z Langeanu list*, jedná se o daktyl zakončený jednoslabičným přízvučným výrazem a za povšimnutí stojí i aliterace hlásky /p/. Asonance je častým prostředkem eufonie, např. v odd. 18 (*šat – vzal*), v odd. 6 (*temné – světlem*), celkově jsou prostředky zvukomalby velmi výrazné v odd. 21 (*Jeho prapor strmě třmí, opřen o okenní kříž*), v odd. 19 Havel kupříkladu zvukomalebně převádí výraz *mizerná brázda*.

V odd. 8 Havel kvůli eufonii zachovává slova se stejným základem (*Jednou ráno je tu jeden jezdec*), v tomtéž oddílu navazuje asonancí (*nimi – jiných*) a konsonancí: *dupot kopyt a kvap*. Podobně nedodává slovesa ani v odd. 13: *Na dvoře ržání, kopání kopyt a řev*, ale opět dochází k opakování slov se stejným základem, stejně tak i v odd. 11: *roztíná – zatíná*.

Zajímavé je, že v odd. 5 rezignuje na možnost vnitřního rýmu *rozlijí po šíji – volí po ramenou*, vyhýbá se tak poetizaci. Podobně v odd. 6 při inverzi *Proč... tou zemí jedovatou jedete proti tureckým psům?* mohl namísto předložky *proti* zvolit *vstříc*, upřednostnil ale aliteraci. V odd. 14 dostává přednost sémantika, hned úvodní výraz je dvouslabičný: *Oddech!* Chybějící rytmus je patrný i v převodu odd. 25: *a je to jak výkřik, a poznávají jasného muže bez přílby*, přítomná je na druhou stranu asonance.

Slovosledné inverze nalézáme téměř ve všech oddílech, např. v odd. 3: *dívka, jež květiny váže*, v odd. 8: „*Vraťte se šťastně, pane markýzi –*“, *neboť již toho vědí tolik jeden o druhém, Tu svlékne markýz...*, *Dlouho se za Francouzem dívá, Ke svému vojsku jede ten mladý šlechtický pán*. V odd. 15 můžeme jako příklad uvést větu: *a konečně z dozrálých taktů zrodil se tanec*, v odd. 19 je inverze originálního *Aber inniger*: *Vroucnější však* motivovaná asonancí s přivlastňovacím zájmenem: *tvá – však*. V odd. 23 nalézáme slovoslednou inverzi např. ve větě: *A bubny bubnují pořád*, v odd. 24 např.: *Chybí tu praporec jen*.

Interpretace a doplňování

V odd. 6 substantivum *Wachfeuer* Havel interpretuje jako plurál – *Strážné ohně*, zdařilý je převod modality, růže tak *může zas dál vadnout*. V odd. 9 se výraz *Ein Tag durch den Troß* mění na *Zas jeden den mezi vojenskou chátrou*. V odd. 10 Havel interpretuje výraz *Punktum* jako *A dost*. V odd. 19 volí pro větu *Alle sind schwer* překlad *Všichni jsou zmoženi*, v odd. 26 překládá substantivum *Schrecken* dvěma výrazy: *Úžas a hrůza*, v odd. 27 převádí spojení *fremde Frau* v závěru jako *neznámá paní*.

V odd. 11 většinu veršů tvoří pomocí dodávání: *až srdce se úří* (tato poetizace se rýmuje se zvoláním *Muži!*), *kde je strom poražený* (rým s genitivním tvarem *ženy*), *ona v krvi a nahá se nemůže hnout* (*pout*). V odd. 25 kvůli rýmu dodává substantivum: *výše – v královské pýše*. Občasnému poetizujícímu výrazu se ani Havel nevyhne: *skrání* (odd. 16), místy také dochází ke konkretizaci a zvýšení expresivity (*třímat*, odd. 11, *Ten, kterého halí bílé hedvábí*, odd. 17, doplněné adjektivum *milostný žár*, odd. 9).

Interference a neobratné formulace, doslovnost

V odd. 0 jsou toponyma převedena nesklonně. V odd. 1 je substantivum *Bild* přeloženo doslovně jako *obraz*, také není příliš srozumitelná věta *Dvou očí je na to vše mnoho*, jako interferenci lze kvalifikovat propozici *I to může být* (*Es kann sein*). V odd. 18 přebývá přivlastňovací zájmeno: *z jeho ramen mu spadlo dětství*. V odd. 20 chybí mezivětný kohezní prostředek (v originále druhá věta začíná *Und doch...*): *Tisknou se k sobě skoro jako děti, které se bojí noci. Oni přece nemají strach*. V odd. 2 se věta *rückt im Sattel* mění na *pohnul se v sedle*, chybí původní rytmická a vizualizace situace. V odd. 3 propozice *Nahlas a zvolna pronáší slova* postrádá nějaký atribut substantiva, alespoň přivlastňovací zájmeno, tamtéž převádí Havel: *K radosti? K žalu?* a jasnou interferenci představuje deverbativum věty *Dokonce přestává odplivování*. V odd. 10 nacházíme zbytečné pasivum: *Přináší dopis, kterým je hraběti doporučen*, tamtéž také chybí částice (například *i*) ve větě *Dokonce zmizelo nebe*. Zcela bez interpretace zůstává odd. 14, těžko srozumitelné výrazy jsou převedeny doslovně.

Poněkud rušivě působí občasné jmenné tvary adjektiv, např. odd. 12: *ponořen*, odd. 13: *Oči má široce otevřeny*, nebo odd. 19: *Všichni jsou zmoženi: znavení či zpiti či zamilováni*.

Sémantické posuny

V odd. 24 volání převádí nominativem namísto vokativem: *Volání: Kornet!* To je jediné Havlovo závažnější pochybení. Dále se jedná spíše o drobnosti.

Originál je konzistentní v označení *kornet*, Havel v odd. 0 volí výraz *praporečník*. K významovému posunu dochází v odd. 2 ve větě *mluvil a smál se jenom tři dny*. V odd. 12 chybí reflexivum nebo předmět: *A myslí...* V odd. 9 překladatel stejně jako většina ostatních nesprávně převádí „davon blendet das Land“.

Neurčité slovesné tvary užitě v odd. 1 a 5 mění na 3. os. pl., v odd. 4 mění slovesný čas, v odd. 5 mění slovesný způsob (z oznamovacího na podmiňovací) a ztrácí se tak jedinečnost zobrazované situace: *skloní-li hlavu*.

Zdařilá místa

Havel větu z odd. 15, v originále oplývající poetismy, převádí jako: *Z rudého vína a z tisíce růží do snů noci řítí se hučící čas*, přirovnání času k tekoucí vodě realizuje pomocí nepoetizujících výrazů. Idiomaticky řeší v odd. 21 větu *Sie träumt: Něco se mu zdá* (subjektem v češtině je maskulinum *prapor*, v originále femininum *Fahne*). V odd. 15 Havel zachovává správné konotace volbou adjektiva: *šaty žhnoucích žen*, na rozdíl od mnoha překladatelů zvoleného adjektiva *žhavý* dodává dějovost. Vhodnou kolokací je i adjektivum *hebké vlasy* (odd. 5), volí je jako jediný.

Pro češtinu přirozeně plnovýznamovými slovesy převádí v odd. 17: *A noc kolem něho ho tísnil a studí* (v originále pomocné sloveso + adjektivum). Velmi dobře je v odd. 20 přeložená věta: *neboť čas se zřítíl. A oni vykvétají z jeho trosek*. Také řešení substantiva *Haufen* vynechávkou v odd. 3 působí přirozeně: *A kdo z nich neumí německy...* V odd. 22 se nachází velmi idiomatická věta tázací *Kdo to bouchá dveřmi?* Havel také dbá na užívání zájmen, jako jediný dodává odkazovací zájmeno v odd. 17: *prchá do toho snu* a „Ty jsi *ta* noc?“, v odd. 3 překládá neurčitý člen: *Zřejmě nějaký Němec*.

5.3.7.3 Havel – shrnutí

Havlův překlad je velmi doslovný, zdá se, že primárním kritériem bylo zachování sémantiky. Pro tento přístup je charakteristické i vytváření větného rytmu pomocí slovosledných inverzí, častá je rezignace na zvukomalbu (vnitřní rýmy nejsou dodávány nijak často), četnější je zejména asonance. Lexikálně Havel poetizuje jen místy, ale např. jednoslabičné substantivum *šat* používá. Některé pasáže básně jsou zdařilé i po zvukové stránce, nedochází k velkým sémantickým posunům.

5.3.8 J. Flusser (1994)

Jindřich Flusser (1917–1994) vydal svůj překlad roku 1994 v nakladatelství Primus pod názvem „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“. Byl lékař, ale překládání se věnoval téměř po celý život, překládal H. Heina, E. Kästnera a A. Schnitzlera. Překlad Korneta byl velkým snem sklonku jeho života, přepracovával ho v rozmezí několika let (vydání se nedožil). Od r. 1990 do smrti se také věnoval překládání německých Epigramů¹⁵⁵, dále překládal K. Tucholského, německé expresionisty a B. Brechta, to ale zůstalo nevydáno.

5.3.8.1 Flusser – jednotlivé oddíly

0. oddíl

Vlastní jména jsou přeložena nekonzistentně: *Otto von Rilke* a *svobodný pán z Pirovano*, místní jména podléhají skloňování (*na Gränitz*). Z historismů Flusser užívá *zboží*, infinitivy na *-ti*, koncovku *v Uhřích*, ale modální sloveso má tvar *musel* a neužívá ani přesný, ale pro čtenáře poezie

¹⁵⁵ Kniha vyšla posmrtně pod názvem „Epigramy aneb Goethe a ti druzí, německé epigramy z osmi staletí“, nakl. Plot, 2004.

pravděpodobně významově neprůhledný historismus *léno*, ale vysvětlující sousloví *dědičné užívací právo*. Do právnické mluvy patří kolokace *právo zaniká*, odstranění závorek a její převedení na vedlejší větu však je v rozporu s dodržováním struktury původního textu, jímž se právnické texty vyznačují (navíc se tak vytrácí zřetelná formulační neobratnost úvodního oddílu odlišující ho od následujícího textu). Opakování názvu statku *Linda* se Flusser také vyhnul, čímž oddíl dále přibližuje stylistickým normám krásné literatury.

1. oddíl

Flusser úvodní neurčitek *reiten* převádí neslovesně příslovečným určením: *V sedle*. Substantivum *Mut* překládá jako *odvaha*, veškerá dvojznačnost mizí zejména u *Sehnsucht*, toto abstraktum mění na *stesk* (motivací může být rytmus, daktyly přecházejí v nepravidelný jamb). Následují přesné trocheje věty *Cizí chýše dřepí zprahle kolem kalných studní*, která je zvukomalebná i díky dlouhým vokálům. Také inverze v závěrečné větě vedlejší (*kde smutné ženy o nás vědí*) je nejspíš motivovaná rytmem – kdyby za zájmeným příslovcem *kde* následovala předložková fráze *o nás*, vznikl by celek s jedním přízvukem a už by za sebou nenásledovaly čtyři trocheje, ale jen tři. Zvukomalbu nacházíme i v propozici *jenom sem tam strom* či ve vztažné větě *jejž jsme ve dne...zdolali* – příslovečné určení času je při porovnání s originálem doplněné jakožto logická implikace v textu uvedené *noci* asi právě kvůli asonanci hlásky /e/. Nedokonalé rýmy představují např. přísudky *zdolali* – *pálí, loučili* – *svítily* (*zdolali* v kombinaci s adverbium *lopotně* dále přispívá k eufonii).

Doslovný je překlad obratu *immer das gleiche Bild* prvním slovníkovým ekvivalentem *obraz*, naopak přirozeně a libozvučně znějící věta tázací *Nač tedy oči?* je interpretací původní věty oznamovací: *Man hat zwei Augen zuviel*. Překladatel zde zachovává obecnost a centrální význam, že oči nejsou na nic potřeba. Konkretizuje naopak v následující větě obecné *glaubt man* jako *myslíš si*, 2. os. sg. si navíc odporuje s 1. os. pl. přicházející hned v následující větě.

2. oddíl

Sloveso *rücken* je převedeno zcela neutrálně jako *pohnout se*, idiomatický překlad *po tři dny* (*erst drei Tage lang*) sice vynechává explicitní *zprvu*, motivace je však zřejmá – rytmus. Překlad věty *...gesprochen und gelacht. Jetzt weiß er nichts mehr* jako *smál [se] a povídal. Už nemá co* je ve srovnání s originálem interpretace – *wissen* se vztahuje k mluvení – využívající běžný obrat a podporující rytmičnost celku. Eufonii vytváří např. rytmičné opakování dlouhých vokálů a hlásky /b/ (*hebkém límci z bílých krajek, nedbá*) či /v/ (*zvolna vadne ve svém*), v oddílu je mnoho trochejů, taktéž asonance (*spát – ulpívá – nedbá*). Sloveso *nedbat* ostatně vůči *nicht merken* představuje významový posun k záměrnosti, výběr byl jistě motivovaný jeho výše uvedenými zvukovými kvalitami. V obratu *Určité budete podobný matce* využívá Flusser pro vyjádření jistotní modality futurum, pro mluvenou češtinu uzuální. Idiomatický je i překlad *je jako nový* (Flusser se nenechal zmást tendencí předchozích

překladatelů volit „vynalézavější“ obraty. Že je toto spojení uzuální, dokládá i počet výskytů v korpusu¹⁵⁶). Rilkovy dvě souřadné spojky *und* nahrazuje běžnou čárkou a jediným *a*.

3. oddíl

Trojnásobné opakování substantiva *slova*, dokonce přímo v tomto tvaru, je v souladu s originálem. Flusser dbá na rytmus a asonance (/o/ – /a/ ve výrazech *zvolna – slova*), zvukomalba je taktéž motivací poetizujícího *Ke slasti? K strasti?* (navíc opět s asonančním rýmem *slasti – strasti – patří*). Velmi přirozený je v češtině obrat *co z toho nakonec vzejde*, také překlad substantiva *Haufen* germanismem *houf* se pro skupinu vojáků hodí. Útržek vzpomínky je převeden doslovně – *Byl malý...*, příslovečné určení *Abends* je přeloženo méně běžným, ale rytmicky výborně znějícím *Zvečera* (oba útržky monologu v závěru oddílu nyní mají shodný počet slabik a končí na samohlásku).

4. oddíl

Na začátku oddílu není jasná návaznost na předchozí situaci, zájmené příslovce *da* nebylo šťastně převedeno (*To jsou si všichni blízcí navzájem*), nejasná je i motivace pro inverzi adverbia (*navzájem*). Uzuální je v češtině obrat *a právě tak*¹⁵⁷, atribut *jediná* (tedy *einzige*, nikoli *eine*) je zvýrazněn proložením znaků. U slovesa *kommen* Flusser zvolil význam konkrétního, fyzického příchodu (*Z Francie přišli a z Burgundska*).

5. oddíl

Vzhledem k předložkové frázi *v sedle* užitě jako ekvivalent neurčitku *reiten* v odd. 1 Flusser rezignuje na použití stejného výrazu a překládá *vjíždějí* (3. os. pl. je zde vhodný a mnoha překladateli užívaný ekvivalent neurčité vazby se zájmenem *man*). Trocheje nacházíme ve větě *Náhle markýz smeká přilbu* (adverbium *náhle* je ekvivalent *da*), rytmické je například i *ční cosi do záře, štíhlé a tmavé* (též asonance /a/ – /e/), dodán je asonanční rým *na ramena – jako ženám*. Správná je kolokace *Má + (nějaké) vlasy*. Flusser také dobře řešil v originále opakované *etwas*, upřednostnil vytčení samotných adjektiv a mohl díky tomu užít nominativ (ostatní překladatelé kvůli zájmenu *něco* používali genitiv), ten v daném případě zanechává intenzivní pocit elidovaného slovesa *být* a vůbec rozpadající se syntaxe.

6. oddíl

Velmi zajímavý je překlad *Wachtfeuer* plurálem – tuto interpretaci podporuje i mimojazyková realita: u velkého jízdního oddílu lze předpokládat víc ohňů. Vynikající je převod běžné spojky *aber* víceslovnou spojkou *když ale*, idiomatically vyjadřující důvod, proč nikdo nezpívá. Celý oddíl je velice zvukomalebný (mnoho dlouhých vokálů, vnitřní rým *škorní – dlaní*, aliterace *Tváře tonou ve tmě*). Lexikálně Flusser zvyšuje expresivitu textu a volí méně frekventované (někdy až knižní, jindy zase spíše hovorové) výrazy (srov. *škorně* a *Schuhe*, ale i *sind dunkel* a *tonou ve tmě* či *zanotovat* namísto *singen* nebo *nakukovat* místo *hinein schauen*), využívá pro češtinu typické zdrobňování (*maličká růže – kleine Rose*). Veškerá lexikální řešení ale určuje rytmus – např. *Políbil maličkou růží, a teď smí*

¹⁵⁶ Dotaz [lemma="být"] [word="jako"] [lemma="nový"] v korpusu syn vygeneroval 119 dokladů.

¹⁵⁷ Nalezeno 302 dokladů v korpusu syn.

vadnout dál na jeho hrudi jsou dva celky daktylů uzavřených trochejem, navíc s asonančním rýmem na konci. Celý oddíl působí jako mimořádně zdařilý.

7. oddíl

Shoda vokálů (/a/ – /y/) a aliterace spojení *malý markýz*, střídání daktylů a trochejů ve větě *štvete se touhle prašivou zemí do rány tureckým psům* (nebo pouze daktylů: *Vrátí mu Langenau otázku*) či zvukomalba odpovědi *Je plavá jako vy* a rytmus propozice *Pak umlknou* a mnoha dalších jsou v protikladu k originálu, který v tomto oddílu nemá příznakovou zvukovou stránku, ale spíše syntax. Flusser důsledně zachovává i tu, zejména tedy propozice bez přísudků či obrácené pořadí větných členů v úvodní větě. Idiomatické opáčení *Vy máte?* či interpretace poslední věty *A jedou dál*, deminutivní *na chvilíčku*, různorodý překlad adjektiva *blond* (*plavá* – spíše poetismus, dnes na jazykové periférii, *blond'atá* – naopak řešení v centru dnešní slovní zásoby, s tendencí k hovorovosti) a celkové zvyšování expresivity a lexikální bohatosti překladu (*ruft* – *vyhrkne*; *trmácíte*, *štvete se*, *prašivá*, obrat (*jet*) *do rány*) jsou tendence v souladu s předchozími Flusserovými řešeními. Naprosto překvapivé však je nepochopení existenciální věty tázací *Wie – war?* a převedení *A jakej – takovej?* Paušální užívání idiomatických výrazů zde představuje zásadní významový posun, který zcela zastihuje, že Flusser v rámci přímé řeči užil hovorové koncovky.

9. oddíl

Překladatel klade hlavní důraz na rytmus, zřejmě to je už z první propozice *Den s vozatajstvem* (jedná se o sémantický posun nebo spíše interpretaci). Nejspíš kvůli zvukovým kvalitám nepřekládá *děvky*, i popisované strhávání šatů však zmírňuje (*div z nich neservou šaty*). Zachovává ale jejich atribut, purpurový klobouk, a sloveso *winken* interpretuje ve významu náležícím k prostitutkám (*vábí*). Záhadou je chybějící překlad věty *Kommen bunte Buben gelaufen*, v německém originálu otištěném na protější straně totiž nechybí (viz níže, Sémantické posuny a chyby). Poetismus *schwarzeisern* Flusser rozděluje na základové části kompozita a překládá *Železní lancknechti přijdou, černí jak tulácká noc*, daktylský rytmus je vhodně ukončen jednoslabičně (zněl by jinak jako kolovrátek). Asi kvůli rytmu volí Flusser inverzi zájmena (*mu planou vstříc*). Lexikum často pochází z jazykové periferie, např. *mok* (*Wein*), podobně i adjektivum *prazvláštní* (*seltsam*) tento ekvivalent přispívá ke zvukomalebnosti závěru oddílu a významově je zcela přesný, stejně jako idiomatické *Jsou k nerozeznání*.

11. oddíl

Invenční řešení *Smrákavá rovina* (namísto *Ebene. Allein*) opět přispívá k lexikálnímu obohacení, správná je interpretace *na vlastních rukou* (*an seinen Händen*) a naprosto v pořádku je pochopení celého oddílu. Navíc Flusser používá vhodné rýmy (ač často gramatické) a zejména dodržuje nepravidelné délky veršů a závěrečnou gradaci. Při hledání rýmů nikdy nejde proti smyslu originálu, i když se mu poměrně dost vzdaluje a poetizuje (*ňadra se bělají, černá se klín, spoutaná do krve*).

14. oddíl

Zvukomalbu (*dost – host – napořád – častovat*) Flusser ještě zvyšuje dodáním spojení *v marastu cest* (nemá žádnou přímou oporu v originálu, ale významově mu odpovídá), podobně dodává i adjektivum *jemnou (košili)*. Zajímavá je transpozice předložkové vazby *mit kärglicher Kost* v adverbium *nuzácky*. Rýmu Flusser pomáhá větnými inverzemi (*bít se – podvolit se*, což je ostatně velmi přesný ekvivalent výrazu *sich geschehen lassen*), jen následující rýmy působí jako chtěné (*zkusí – musí – asi*). Zdařil se idiom *vše je jak má být* (ač v něm chybí čárka), který v daném kontextu představuje jen velmi malý posun od originálního *was geschieht, ist gut*, přirozeně zní i spojení *do nejzazších konečků prstů*.

Doplňování jednoho až dvou slov jako metoda již ke konci oddílu nestačilo a Flusser nahrazuje velmi těžko interpretovatelnou pasáž s bílými a modrými ženami vlastními verši, kvůli rýmu nepřekládá ani následující větu (*was für Hände sie haben*). Podtržená jsou Flusserova řešení: *A znova se učit, co ženy jsou; jak se ty bílé rdí a jako z pěny jsou. A sladce bláhové, jak zpívají svůj smích, když plavovláskové v nádobách stříbrných nesou šťavnaté plody*. Jeho řešení lze na tomto místě označit za poetizující až klišovitá.

22. oddíl

Čeština umožňuje vynechat přísudky vět *War ein Fenster offen?* a *Ist der Sturm im Haus?* a Flusser toho využívá (*Otevřené okno? Vichr v domě?*). Pro *zuschlagen* volí zdánlivě expresivnější (hovorovější) *mlátit*, kolokace *mlátit dveřmi* je ale ekvivalentní německému *Tür zuschlagen* přinejmenším svou běžností.¹⁵⁸ Výrazně knižní výraz *jizba* překladatel následuje doslovným překladem spojení *jak za stovkou dveří*, kopíruje i zdůraznění adjektiva *jedna* proloženým fontem.

25. oddíl

Ve snaze o maximum eufonie v tomto oddílu Flusser vytvořil genitivní spojení *soutěska sršících dveří*, substantivum *soutěska* je dodané zcela bez opory v originále. Také *stavení* je (jako ekvivalent *Bau*) motivované rytmicky, má odkazovat k budově zámku, ačkoli v češtině asociuje spíše *venkovské stavení*. Naopak nahrazení substantiva *Schrei*, které je i v originále zřetelně motivované rýmem, ekvivalentem *vzdech*, který se výborně rýmuje s přesným překladem *vpřed kolem všech*, je tvůrčí přístup vedoucí však v důsledku zvolených lexémů k poetizaci, podobně jako přívlastek *rudá jak krev*, ekvivalent *groß und rot* (adjektivum *groß* nenese žádný zásadní význam, výborně však ladí s hláskovým okolím). Velice zvukomalebné jsou i daktyly *plápolá uprostřed nepřátel*, řídké *plápolat* je zvolené jako ekvivalent frekventovaného *brennen*.

5.3.8.2 Flusser – kategorizace

Fonologické aspekty

Překladatel dává přednost jednoslabičným slovům a kratším řešením (srov. odd. 2: *po tři dny* nebo nominální *doporučení hraběti* namísto vedlejší věty v odd. 10), v duchu tohoto přístupu také

¹⁵⁸ Různé tvary slovesa *mlátit* a substantiva *dveře* mají v korpusu syn 15 dokladů.

vypouští přísudky (v souladu s charakteristickým znakem originálu, srov. např. odd. 22) a dodává eufonii i tam, kde v originále není (odd. 5: *na ramena – jako ženám*, celý odd. 7, v odd. 10 *to spraví pravice*).

Na odd. 1 a doplněných výrazech *sem tam* (*jenom sem tam strom*) či ve vztažné větě *jejž jsme ve dne...zdolali* (s expresivnějším slovesem *zdolat*) je znát Flusserův přístup, prostupující celý překlad – např. v odd. 11 mění *Ebene, Abend* na *Smráková rovina*, v odd. 25 doplňuje podtržený výraz: *soutěska sršících dveří*.

Poetizace a expresivita

Lexikálně Flusser zvyšuje expresivitu a bohatost textu a volí méně frekventované (někdy až knižní, jindy zase spíše hovorové) výrazy (srov. *š Korně* a *Schuhe*, ale i *sind* a *tonou* či *zanotovat* namísto *singen* nebo *nakukovat* místo *hinein schauen*, vše odd. 6; nebo *plápolat – brennen*, odd. 25), tento přístup je vidět též v odd. 7 na různorodém překladu adjektiva *blond* (*plavá, blondatá* – jedná se o první překlad s tímto spíše hovorovým řešením), adjektivu *prašivá* (v originále *giftig*) či na slovesech (*ruft – vyhrkne; trmácíte, štvete se*, obrat (*jet*) *do rány*). Věta *a park ho obestře, černý a pustý park* (odd. 17) kupříkladu zachovává všechna sémantická jádra originálu (být v černém parku, sám – *steht im Park, einsam im schwarzen Park*), podtržené výrazy ale překlad na pomyslné ose posouvají k pólu řídkých knižních výrazů. Flusser využívá pro češtinu typické zdrobňování (*maličká růže – kleine Rose*, odd. 6; *na chvíličku*, odd. 7; *pážátko*, odd. 18). I tato lexikální řešení evidentně určuje v prvé řadě rytmus – např. *Políbil maličkou růží, a teď smí vadnout dál na jeho hrudi* jsou dva celky daktylů uzavřených trochejem (tedy daktylotrochej), navíc s asonančním rýmem na konci.

Nezmínit nelze patetické *ví, marné je chtít procitnout* (odd. 17, srov. s [er] *erkennt, dass er nicht erwachen kann*) či nominální skupinu *spánek zpola jen vymnutý z očí* (odd. 23), kde v originále je *zerissener Schlaf*, tedy mnohem hrubější představa. Podobné zjemňování vede k patetizaci a klišovitosti textu (odd. 26 *smíchem zvonící fontána*). Nezdařená je i genitivní *soutěska sršících dveří* (odd. 25, tento výraz vnáší zcela nový obraz, v protikladu k zobrazované pusté rovině; méně problematické jsou z tohoto hlediska *štíhlé svíce lesku*, odd. 15), naopak náhrada výrazů i v originále motivovaných primárně rýmem (např. odd. 25, *Schrei*, v překladu *vzdech*, který se výborně rýmuje s přesným překladem *vpřed kolem všech*) je tvůrčí přístup v souladu s duchem originálu.

Nivelizace, doplňování a vypouštění

Tendence k nivelizaci se projevuje např. v odd. 0 odstraněním závorečky a neopakováním názvu *Linda* nebo v odd. 2, kde dvě souřadné spojky *und* nahrazuje běžnou čárkou a jediným *a*. Místy je také konkretizována slovesná osoba jako 2. os. sg. (jde zejména o překlad neurčitěho *man* – odd. 1, v odd. 15, *sám nevíš jak*, jde o upřednostnění idiomu).

Flusser doplňuje hned v odd. 1 příslovecné určení času (*ve dne*) či místa *sem tam*, další doplnění nacházíme např. v odd. 14 (*v marastu cest*) či v odd. 15 (*šum polonéz*). Tato místa jsou velice zdařile zapojená do zvukové stavby básně. Ke konci oddílu 14 však Flusser nahrazuje velmi těžko interpretovatelnou pasáž vlastními verši a kvůli rýmu nahrazuje i verš následující. Podtržená jsou

Flusserova řešení: *A znova se učiť, co ženy jsou; jak se ty bílé rdí a jako z pěny jsou. A sladce bláhové, jak zpívají svůj smích, když plavovláskové v nádobách stříbrných nesou štávnaté plody* (podrobně viz 5.3.8.1, odd.14). Podobné doklady nalézáme i v odd. 16: *krása ošidná nebo Jak zdání máívá je perleť jejich pleti* (zde dodané adjektivum usnadňuje tvorbu rýmu, uvedená věta zcela nahrazuje Rilko *Sie bauen stunden auf aus silbernen Gesprächen*, motivací je též rým – *pleti* s *květy*). Také se zde nachází explicitace: *a věnec vysloužit si činy pro své čelo* (odd. 16, podtržený výraz je doplněný).

Sémantické posuny a chyby

Mezi nezdařená místa patří např. začátek odd. 4 (není jasná návaznost na předchozí situaci), občas je zavádějící užívání idiomatických výrazů, zejména v odd. 7 – naprosto překvapivé zde je nepochopení věty tázací *Wie – war?* přeložené takto: *A jakej – takovej?*; posun od existenciálního k uzuálnímu výrazu zcela zastiňuje i zajímavý fakt, že Flusser v rámci přímé řeči užil hovorové koncovky. Pouhé přehlédnutí je chybějící překlad věty *Kommen bunte Buben gelaufen* (v překladatelových podkladech věta přeložena je jako *Přiskočí strakatí chlapci, rvou se a ryčí*, jiná možnost se vyskytuje ve dvou téměř finálních verzích: *Přiskočí strakatí chlapci, perou se a řvou*), je třeba vzít v úvahu, že během finalizace tisku byl J. Flusser již velmi vážně nemocný. Chybějící čárka v odd. 14 a překlady v němčině (odd. 13 – *Ttor*, odd. 15 – *tausen*) napovídají, že nejspíš chyběl redaktor. V tiráži každopádně uveden není. Naopak chybou je výklad propozice *davon blendet das Land* (odd. 9) jako *až se zalyká kraj*, také se jedná o doklad poetizace a důrazu na rytmus.

Zdařilá místa

Většinou jsou zvolená řešení stylisticky v souladu s originálem – např. *ční cosi do záře; stíhlé a tmavé* (odd. 5) je místo, kde většina překladatelů dvakrát opakuje neurčité zájmeno *něco* a Flusser se ho nezdráhá vynechat a nominativem umocnit dojem rozpadající se syntaxe. Flusser interpretuje popisované a volí idiomatické překlady. Příkladem budiž věta tázací *Nač tedy oči?* (odd. 1, *Man hat zwei Augen zuviel*), podobně *Už nemá co* (*Jetzt weiß er nichts mehr*, odd. 2), nebo *Je toho tolik, co by si chtěli svěřit* (odd. 8). V odd. 6 překládá *Wachtfeuer* plurálem, což odpovídá mimojazykové realitě, u velkého jízdního oddílu lze předpokládat víc ohňů. Z idiomatických řešení dále stojí za vyzdvižení futurum vyjadřující jistotní modalitu *Určitě budete podobný matce* (odd. 2, překladatel se nenechal svést tím, že němčina používá přítomnost), věta *co z toho nakonec vzejde* (odd. 2), již zmiňované sloveso *mít* v kolokaci *Má + (adjektivum) vlasy* (odd. 5) (takto jen Flusser, Fišer a Hron), *Náhle markýz smeká přilbu* (všichni ostatní volí *tu*). Nenápadný, ale i proto zasluhující vyzdvižení je převod jednoduché spojky *aber* českou víceslovnou spojkou *když ale* vyjadřující námitku (odd. 6), či spojky *und* spojkou *ať* (odd. 8), v kontextu velmi zdařile. Obrat *Jsou k nerozeznání* (odd. 9) nebo *nejsou tu od toho* (odd. 10) stejně jako frazém *samo nebe* (odd. 10) taktéž patří mezi uzuální výrazy. Zdařilý je také idiom *vše je jak má být* (odd. 14, chybí v něm však čárka). V odd. 24 dokonce Flusser větu oznamovací mění na velmi přirozeně znějící otázku (*Kde ale zůstala korouhev?*).

5.3.8.3 Flusser – shrnutí

Překladatel klade hlavní důraz na rytmus (zejména se setkáváme s trocheji a daktyly) a eufonií (velmi hojná je asonance). Tomuto principu a také snaze o idiomatičnost Flusser zdá se podřizuje veškerá překladatelská řešení, kupříkladu nepřeložení vulgarismu *děvky* (odd. 9) to ale zcela nevysvětluje. Řešení dodaná kvůli rýmu a rytmu ukazují na velmi silnou tendenci poetizovat (místy až do klišé), jež pravděpodobně motivovala zmíněné zjemňování. Flusser využívá všech vrstev jazyka, od knižního po hovorový (zejména *jakej – takovej*, odd. 7), překlad je lexikálně bohatší než originál, což vede k posunu estetického účinku. Překládá místy velmi volně a doplňuje vlastní verše, zřetelný je primát zvukomalby před významem či stylovým zařazením slova (zejména na ose řídký – běžný). Současně je mnoho řešení nadměru zdařilých a významových chyb se vyskytuje jen několik.

5.3.9 Z. Hron (1986 a 2004)

Zdeněk Hron (*1944) patří ke zcela jiné generaci než ostatní překladatelé. Svůj překlad „Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka“ vydal roku 1986 jako 25. svazek edice speciálky knižní kultury a písma profesora Milana Hegara na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Výrazná grafická úprava knihy a množství ilustrací (Kamila Soukupová) i náklad 20 číslovaných neprodejných exemplářů ukazují, že se jednalo o školní práci skupiny studentů. Tento překlad Z. Hron ještě přepracoval (zběžné srovnání však ukazuje, že jen v detailech) a v roce 2004 „Kornet“ vyšel v soukromé edici Mortovivo (...), kterou vydává ve 30 číslovaných výtiscích Robert Rytina v Praze-Vinoři, a tudíž není v žádné knihovně. (...) S BB artem nemá edice Mortovivo nic společného.“¹⁵⁹ Hronův Kornet, ať už z r. 1986 nebo 2004, skutečně není součástí žádných bibliografických databází, neeviduje ho ani Národní knihovna. Pozoruhodný je také úvodní oddíl ve vydání z r. 1986, který není překladem, ale Hronovým prologem k celé básni; v textu to ale není nijak naznačeno. V překladu z roku 2004 je pak tento oddíl uvedený na konci pod názvem Poznámka překladatele (viz Richterová 2010, Příloha diplomové práce – díl B, s. 72). Z Rilka Hron dále do šuplíku přeložil báseň „Podzim“.

Z. Hron se celý život věnoval překládání poezie i prózy z anglické jazykové oblasti, na stránkách Obce překladatelů (jejímž však už není členem) je uveden jen ještě jeden překlad z latiny. Databáze Národní knihovny ale ukazuje, že Z. Hron uspořádal např. výbor „Skrytý poklad: zasuté verše z Čech“ (Prostor 2008), který obsahuje i německé texty, a z němčiny přeložil svazek barokní poezie („Co jsme my lidé zač“, BB art 2001); jeho bibliografie celkově ukazuje hluboký celoživotní zájem o poezii.

5.3.9.1 Hron – jednotlivé oddíly

0. oddíl

Vlastní jméno *Granitz* je skloňované jako maskulinum (*pán na Granitzu*), vynechaná je součást jména *zu Linda*. Velmi šroubovaný je obrat *uveden v držení léna*, sémantický posun

¹⁵⁹ E-mail Z. Hrona z 12. 7. 2010.

představuje spojka *když* (*když zahynul v Uhrách*), v originále nejde o časové určení, ale jen o fakt úmrtí. Posun významu představuje i expresivní sloveso *zahynout*. V oddílu se vůbec nevyskytují archaizující prvky, pouze jedno velmi těžko srozumitelné spojení: *vystavit revers, podle něhož by toto držení pominulo a pozbylo platnosti...*, překladatel zde dodržuje aliteraci (*null und nichtig*). Výrazy *pluk kavalerie* a *eskadrona* nebyly použity v jiných překladech, vlastní jméno *Heyster* bylo ortograficky pozměněno na *Heister*.

1. oddíl

Překladatel zachovává sémantiku i rytmus úvodního neurčitku, dokonce vytváří asonanci s následujícím adverbial: *V sedle – den co den*. Substantivum *Mut* převádí příznakovým *statečnost*, výsledná propozice je bez predikace a vyznačuje se i rytmem: *A statečnost už tak unavená a touha tak velká*, přísudky nejsou nikde dodávány, naopak mizí ještě ve větě *Es kann sein – Snad*. Výrazné metrum charakterizuje výpověď: *Už žádný vrch, jen občas strom*, četné aliterace, konsonance a vnitřní rýmy obsahuje i věta *Cizí chatrče se choulí žízni u bahnitých studní*, další aliteraci a konsonanci nacházíme ve větě *...se dlouho odrážely od zeleně*. Nadbytek očí je vyjádřen propozicí *Dvou očí je pro člověka příliš*, její srozumitelnosti nejspíš neprospívá substantivum *člověk*, původní zájmeno *man* jasněji odkazuje k popisované situaci. Jedinečné spojení *Die Sonne ist schwer* je převedeno rytmicky: *Slunce praží*, kolokace *tief im Sommer* je správně nahrazena běžným *uprostřed léta*. K sémantickému posunu dochází v překladu slovesa *glauben*, zde neznamena *věřit*, ale spíš *myslet si*.

2. oddíl

Z toponyma *Langenau* („Langenava“) se stává proprium, z *povídání* se zase – i v závislosti na interpretaci čtenáře – stává *zábava* (*hat...gesprochen und gelacht – se tři dny bavil a smál*). Tento mírný sémantický posun je motivovaný rytmem, ale i hovorovým užitím slovesa *bavit se* jako *povídat si*. v oddílu je výrazná také asonance (*smál – spát – prach*). Frazém *je jako znovuzrozený* doplňuje frekventované spojení *znovu ožije* (ve významu „získá chuť do života, energii“), jímž Hron nahrazuje *aufblühen*. Sloveso *ožít* v daném významu také vykazuje tendenci k hovorovosti.

3. oddíl

Velice vhodné je uvedení neurčitého zájmena *Patrně nějaký Němec*, kromě R. Havla ho všichni ostatní překladatelé vynechávají. Naopak se liší i tím, že vynechává přivlastňovací zájmeno (*setzt er seine Worte* mění na *slova pronáší*) a současně nepatrně nivelizuje, nezvyklou kolokaci *Worte setzen* převádí jako *pronášet slova*. Zdařilý je převod *fühlen* jako *tušit*, u závěrečného préterita je v překladu uvedený celý složený tvar: *Byl jsem malý*.

4. oddíl

Celý oddíl je převeden zcela bezchybně, iniciální příslovce *Da* je převedeno významově správně jako *Najednou*, omisi je řešeno dilema, zda vojáci z vyjmenovaných míst pocházejí, nebo přicházejí: *tito pánové z Francie, Burgundska, Nizozemí*, velmi dobře je převedená *deixe*, znak mluvené řeči: *neboť to, o čem tamten vypráví*. Namísto zdůraznění pomocí kurzívy Hron využívá adjektivum *jediný* a rytmus: *Jako by byla jen jediná matka...*

5. oddíl

Hron v žádném případě nepoetizuje, *So reitet man in den Abend hinein* převádí jako *vyjíždíme do večera*, ztrácí se ale obecnost, 1. os. pl. (dodržena i v následujících tvarech *mlčíme* a *máme*) zcela mění atmosféru a vypravěč je jednoznačně situován do popisované situace. Chybu představuje adjektivum *lichý*, *lichte Worte* představují povzbuzení (světelná symbolika), nikoli marnost. Překladatel také užívá správnou kolokaci *mít* + *nějaké* + *vlasý*, realizuje ale slovoslednou inverzi a doslova převádí *weich* jako *měkký*. Neurčité zájmeno ve spojení *Nějaký osamělý sloup* je opět pro češtinu přirozené, celý oddíl se vyznačuje nepravidelným, ale zřetelným metrem.

6. oddíl

Obecné *man* je opět převedeno 1. os. pl. – *sedíme*, *čekáme*. K jiným sémantickým posunům nedochází, pouze k vynechání věty *er denkt*, která v originále uvozuje povzdech: *Langenau to uvidí, protože nemůže spát: Já nemám žádnou růži, žádnou*. Lexikálně stojí za povšimnutí dvakrát se opakující deverbativum *svít*, podruhé se vyskytuje v interferující kolokaci *vlastní svít* namísto běžnějšího *vnitřního světla*. Modální sloveso *dürfen* je převedeno slovníkovým ekvivalentem *smět*.

7. oddíl

Nepatrný sémantický posun představuje préteritum v první větě, originál používá prézens (jde o bezprostřední vtažení do děje). Neobratná a příliš rozvláčná je formulace *odpoví otázkou Langenau*, ač pravděpodobně motivovaná eufonií (srov. Fikar: *opáci*); zbytečná je i substantivní skupina *světlé vlasý*, kde originál užívá jediné adjektivum, *blond*, stejný pojmový základ je dodrženy i v překladu *blondes Mädchen: světlovlasá dívka* (srov. Flussérovo řešení: *blond'atá*). Nesnadné substantivum *Junker* Hron chytře vynechává, korneta oslovuje pouze *pane*. K zesílení výrazu dochází v překladu slovesa *reiten* – *harcovat se*, promluvu hovorové řeči přiblíží ukazovací zájmeno: *proti těm tureckým psům*. Nevzhledný dativ *Langenauovi* je důsledek přeměny toponyma v proprium, interferencí je překlad modálního slovesa ve větě *jen aby mohl říci* (nejidiomatictější překlad této části zní *jen co by řekl*). Všechny dialogy jsou spisovné (*promiň, že jsem byl vždycky takový*), v „existenciální“ větě je dodané zájmeno a uvedený celý složený tvar préterita: *Jak to – byl jsem?*, což ji vhodně zdůrazňuje.

9. oddíl

Hron interpretuje *Ein Tag durch den Troß* jako *Jednoho dne jedou kolem trénu*, dodává predikaci (*jedou*) a i adverbiale *jednoho dne* je sémantický posun, v originálu se totiž jedná o jeden den strávený s trémem. Následující věta *davon blendet das Land* je přeložena obrazně, s aliterací, vnitřním rýmem a s prvky daktylského metra: *tím dělají dojem na tu zem*. Doplnění však „rozvláčňuje“ styl originálu, navíc představuje sémantický posun (správně viz Lukavský). Zvukomalbou se vyznačuje i následující věta, obecné substantivum *Buben* je kvůli ní převedeno jako *vozkové* a adjektivum *bunt* je rozvedeno na výraz *v pestrých oděvech*. Syntaktický paralelismus (*Kommen* na začátku tří vět) je nahrazen dvěma slovesy začínajícími na prefix –s: *Sbíhají se, Slézají se*, třetí sloveso mění formu: *Pochodují*. Expresivita je zesílena právě ve slovese *slézat se*, to se nicméně výborně hodí k přesnému překladu substantiva *Dirnen*, *děvky*, podobně jako je vhodné

expresivní sloveso *sápat se* v následující větě: *Sárou se na děvky, až z nich rvou šaty*, dochází v ní jen k drobnému sémantickému posunu týkajícímu se původce trhání šatů – v originále jsou *knechti* jen nepřímou příčinou (jedná se tedy o konrektizaci). Aliterace, asonance, daktylské metrum – tím vším se vyznačuje další věta: *Přehnou je přes buben*. Závěrečná věta *Wer kann's unterscheiden?* je převezena se zjevnou snahou najít rytmičtý idiom: *Kdo může říct?*, ale uzuálně nepůsobí. Na nepochopení ukazuje změna pozice vytčeného adjektiva *seltsame*: *A večer mu, divné, svítí lucernami*, tento překlad implikuje, že „něco je divné“, nesprávně je i sloveso *svítit* jako ekvivalent původního *herhalten*. Celkově oddíl nepůsobí expresivněji než originál, Hron totiž kompenzuje vysokou příznakovost původní syntaxe expresivnějším lexikem.

11. oddíl

V nerýmované části Hron interpretuje sloveso *hinreiten* jako *vyjel si*, dává kornetovi možnost svobodně se vzdálit od oddílu (opět se jedná o spíše hovorový výraz). Zdařilý je sloveso *probleskovat*. Rýmovaná část se rýmu zejména v počátečních verších vzdává a opírá o sloveso *výt*, *sova* se tudíž mění na *psa*: *To není pes! Pro rány boží!*, přičemž podtržená část je frazém představující interpretaci, využitý obrat je běžný pro hovorovou promluvu (srov.: *Barmherzigkeit!*). Hron využívá asonanci, např.: *řve – Človče!*, tato volba ekvivalentu zvolání *Mann!* je idiomatická. V druhé části přibývá rýmů, někdy nedokonalých (*vzpíná – žena*), někdy plnějších za cenu méně vhodného obratu: *Ona je ten řev* (rým s *krev*). V celém překladu je dodržena naléhavost, nedochází k poetizaci (např. *zuby, které rvou*), nejsou přidávány přívlastky.

14. oddíl

Oddíl začíná zvoláním *Odpočinek!*, které působí velmi neobratně a těžko si lze představit, že by někdo toto čtyřslabičné substantivum skutečně vykřikl (byť i jen v duchu). Ve dvou za sebou následujících větách se opakuje adverbium *pořád*, asi kvůli rýmům s infinitivními tvary (*brát*, *vzdát*) a asonanci s tvarem *dá*, za povšimnutí stojí také konsonance hlásky /d/. Idiom *co Bůh dá* je zdařilý, naopak velmi neobratná až nesrozumitelná je podtržená formulace na konci následujícího souvětí: *I odvaha se jednou unaví a na okraji prostěradel z hedvábí sama v sobě převrátí se naznak* (odvaha se v originále potřebuje *protáhnout* na *pokryvkách*, z hlediska celku textu je však taková změna irelevantní a takováto interpretace je samozřejmě možná). Jako interference působí věta *Nosit jednou rozpuštěné kadeře a široký límec*. Zdařilý je vnitřní rým *hedvábím potažený – co jsou ženy* (adjektivum je doplněné), velmi neobratná je naopak formulace *chlapci v světlých kadeřích*, užitá také kvůli rýmu (*smích*). Nesrozumitelná část s modrými a bílými ženami je interpretována jako barva jejich šatů: *A jaké jsou ty v bílém a jaké ty v modrém*. Celkově oddíl poněkud postrádá metrum.

22. oddíl

V úvodní otázce přibývá konatel: *Zapomněli snad zavřít okno?*, ztrácí se tak ale důležitá charakteristika původní věty, kterou má pronášet buď kornet, nebo *paní*; takto do situace vstupuje vypravěč nebo se otázka jen objevuje v myšlenkách jedné z postav. Tato interpretace se ale nezdá správná vzhledem k reakci *Laß*, Hronem explicitně přeložené jako *Neptej se!*, k ní je úvodní otázka

v protikladu. Spojení *großer Schlaf* je zdůrazněno adjektivně: *veliký spánek*, zcela doslovný převod věty *den zwei Menschen gemeinsam haben: který mají dva lidé společný* je následován elizí zdůrazněných číslovek. U Z. Hrona ho mají pouze *společný jako matku, anebo smrt*. Vypuštění číslovky *eine* je zajímavé zejména ve srovnání s ostatními překladateli (Hron je jediný).

25. oddíl

V tomto oddíle se Hron dopouští asi největší významové chyby celého překladu; situaci, v níž kornet mívá svůj pluk a vjíždí mezi nepřátele pojímá skutečně existenciálně: *A najde koně a – změněn ve výkřik – je nade vším a kolem všeho pro ten okamžik – i nad bytím*, v podtržené části překladatel zaměnil zpodstatnělé přivlastňovací zájmeno *Seinen* s deverbativem *das Sein, bytí*; také předložky *dahin* a *vorbei* pravděpodobně přehlédl.¹⁶⁰

K vytváření vnitřních rýmů využívá gramatické koncovky (*chodbami – jiskrami*), rým *krev – korouhev* také není překvapivý. Kvůli rýmu dodává větu *metá hromy* (konatelem této činnosti je *budova*), jako poetizaci můžeme klasifikovat propozici *změněn ve výkřik*. Opět nacházíme asonanci: *kus – muž*, kvůli ní Hron volí inverzi: *před šikem notný kus*.

5.3.9.2 Hron – kategorizace

Fonologické aspekty

Hned v odd. 1 nacházíme četnou konsonanci i asonanci: *V sedle – den co den* nebo namátkou z odd. 8: *Celí v železe, velcí*, aliterace je dodržena i v odd. 0: *pominout a pozbyt platnosti*. Naopak v originále rytmitizovaný odd. 14 začíná zvoláním *Odpočinek!*, těžko si lze představit, že by někdo toto čtyřslabičné substantivum skutečně vykřikl. V odd. 15 je eufonie primárním prostředkem estetického účinku, vedle vnitřních rýmů (*hlasy – kvasí, skla – vytryskla*) ale k aliteraci (*hlučí hlasy, popletená píseň*) překladatel využívá i slova se stejným základem: *plameny planou*, což snižuje působivost. Kvůli rytmu Hron v odd. 17 dodává sloveso *muset*: *se musí ptát – svůj bílý šat*, v odd. 3 mění sloveso *fühlen* na *tuší*, které vytváří vnitřní rým se *sluší*. Slovosledné inverze využívá v celé básni k docílení působivějšího metra.

Asonanci nacházíme i na místech, kde v originálu chybí, např. v odd. 2: *smál – spát – prach*, v odd. 21 (uveden je rytmický celek): *dlouhý blesk – korouhev*, či v odd. 23: *Hoří! – schody, trubky – bubny*, např. rým z odd. 25 (*voran – Mann*) je kompenzován také asonancí: *kus – muž*.

Germanismy, hovorovost, expresivita

Hron zvyšuje expresivitu zejména sloves, u nichž; např. v odd. 7 zesiluje *reiten* jako *harcovat se*, v odd. 16 volí: *vráska vrývající se do brokátu*, toto řešení je i zvukomalebné a zároveň zobrazuje v originále popisovanou situaci poměrně přesně, v odd. 26 vizualizuje *těch šestnáct křivých šavlí, které se po něm rozmáchly*, sloveso je hovorovější než originál (*zuspringen*), stejně tak v samém závěru, v odd. 27, stará paní *nařiká* (srov. s výrazově slabším *weinen*). Sloveso s květinovou

¹⁶⁰ Možné je i to, že se jedná o vědomé pohrávání s textem (srov. *lichte Worte* z odd. 5 přeložené jako *liché*), vzhledem k mnoha dalším významovým chybám to ale nepředpokládáme.

metaforikou v odd. 2 (*aufblühen*) Hron nahrazuje téměř hovorovým *ožít*. V odd. 9 volí kolokačně velmi vhodná slovesa *slézat se*, *sápat se*, vysokou příznakovost původní syntaxe nahrazuje expresivnějším lexikem. Tato tendence prostupuje celý text, např. v odd. 10 mění Hron sloveso *být* na plnovýznamové: *A to znamená mnoho*, výpověď *Sogar der Himmel ist fort* převádí slovesem *zastínit*.

Sousloví *Herr Junker* (odd. 7) je redukováno na pouhé *pán*, což dnes má v oslovení funkci podobnou té originální – asociuje šlechtice. Je dodrženo adjektivum *erschlagen* – *ubitý* (odd. 13), *Pracht* je přeloženo vhodně jako *pompa* (odd. 16), v odd. 19 hron volí komparativ *niternější*. V poetizujícím odd. 15 nacházíme sloveso *řinout* či adjektivum *opájející*, následující spojení také lehce poetizuje: *změněn ve výkřik* (odd. 25) a v odd. 6 se dvakrát opakuje substantivum *svit*. V odd. 8 naopak není snadné přeložit podtrženou větu bez patosu: *Pak zasune cizí lístek pod kabátec*. *Pohazují si s ním vlny jeho srdce*, zdařilo se to díky volbě slovesa *pohazovat*. V odd. 9 oslabuje poetismus *schwarzeisern* nejen transpozicí do předložkové fráze, ale i germanismem v jeho blízkém kontextu: *knechti*, *černí v železe jak putující noc*.

Germanismy jsou časté, např. *houf* (odd. 3), *knechti* (odd. 9), *rejtaři* (odd. 24). Výjimku tvoří (sémanticky chybné) spojení *lichá slova*, evidentně inspirované hláskovou podobou německého adjektiva: *lichte* (odd. 5).

Interpretace a konkretizace

Hron se rozhoduje pro jednoznačná řešení. V odd. 3 volí konkrétní osobu slovesa (originální *Klein war* umožňuje 1. i 3. os. sg.) a dodává i pomocné sloveso: *Byl jsem malý*, podobně i v odd. 7: *Jak to – byl jsem?*. Propozici *Ein Tag durch den Troß* vykládá jako *Jednoho dne jedou kolem trénu*, dodává predikaci (v originále implikovanou předložkou).

V odd. 11 interpretuje sloveso *reiten* jako *vyjel si*, dává kornetovi možnost svobodně se vzdálit od oddílu; zvuk, který v originále připomíná sovu u Z. Hrona evokuje *psa*, křik se tak mění na *vytí*, v odd. 11 také nedochází k poetizaci (např. *zuby, které rvou*). V odd. 16 mění Hron sloveso *aufbauen* na *hodiny plynou z jejich stříbrných rozhovorů*, mění i sloveso popisující pohyb rukou: *často tak ruce propletou si*, v odd. 21 se mění sloveso *vorbeigehen* na *dohasínat*, dochází ke konkrétní vizualizaci situace.

Nesrozumitelná část s modrými a bílými ženami v odd. 14 je interpretována jako barva jejich šatů: *A jaké jsou ty v bílém a jaké ty v modrém*. V odd. 19 překládá Hron zdánlivě jednoduchou větu *Alle sind schwer* jako *Všichni jsou ztěžklí*. V odd. 26 dointerpretovává kornetův postoj, přibývá význam, že korneta *Fremdes, Bunes* přemáhá: *Je to pro něho příliš cizí, pestré*. V odd. 1 je nadbytek očí vyjádřen propozicí *Dvou očí je pro člověka příliš*, v odd. 20 Hron interpretuje větu *um einander ein neues Geschlecht zu sein* jako *aby si navzájem byli novým Adamem a Evou*. V odd. 9 je nesnadná věta *davon blendet das Land* přeložena s důrazem na eufonii: *tím dělají dojem na tu zem*, mění se tak nicméně sémantika oddílu (srov. Lukavský: *kraj tím oslňuje*).

Mnoho posunů se týká obecnosti, některé představují konkretizaci, jiné naopak míru obecnosti zvyšují. V odd. 5 Hron konkretizuje neurčité zájmeno na 1. os. pl. (*vyjíždíme, mlčíme, máme*), čímž

mění úhel pohledu vypravěče popisované situace, stejně tak v odd. 6 (*sedíme, čekáme*), na druhou stranu je např. v odd. 13 velmi zdařile ponechána neurčitost originálních vět, i díky elizi přísudků. V odd. 16 je dodána obecnost v překladu věty, v níž je přitom subjekt v originálu jednoznačný – *ženy*. Hron volí reflexivum: *lámou se něžné růže*. V odd. 22 přibývá konkrétnější agens (ač se jedná pouze o 3. os. pl.: *zapomněli*), *velký spánek* v tomtéž oddílu mají *společný jako matku*, s vynecháním číslovky se zčásti ztrácí vřezahrnující pojem *jedné matky* („matky lidstva“).

Interference a neobratné formulace

V odd. 6 je *darf* převedeno jako *smět*, v odd. 7 se nachází příliš rozvláčná formulace *odpoví otázkou Langenau* (nejspíš zvolená z eufonických důvodů, viz inverze slovosledu), interferencí je tamtéž zachování modálního slovesa ve větě *jen aby mohl říci*. V odd. 14 zní velmi doslovně věta *Nosit jednou rozpuštěné kadeře a široký límec*, neobratná je formulace *chlapci v světlých kadeřích*, dodaná kvůli rýmu. V odd. 15 nacházíme nesrozumitelně invertovaný slovosled: *Z temného vína a tisíce růží řine se hodina opájející do snu noci*, nejasné je, k čemu se vztahuje výraz *opájející*. V odd. 24 by bylo vhodné rozdělit předložku a zájmeno: *při tom (Ale korouhev přitom není – ist nicht dabei)*, celý obrat působí jako interference.

Sémantické chyby

Na nepochopení ukazuje změna pozice vytčeného adjektiva *seltsame* v odd. 9: *A večer mu, divné, svítí lucernami*, tento překlad implikuje, že „něco je divné“, nesprávně je i sloveso *svítit* (srov. *halten*). V odd. 14 nacházíme nesrozumitelnou větu: *I odvaha se jednou unaví a na okraji prostěradel z hedvábí sama v sobě převrátí se naznak*. Souvětí obsahuje i významové posuny, *odvaha* se v originále potřebuje *protáhnout*, a to na *pokrývkách* (z hedvábí se ostatně vyrábí především povlečení a potahy, ne prostěradla).

Hron pravděpodobně neporozuměl způsobu utváření kompozit v odd. 15 (*ein Sich-Begegnen und ein Sich-Erwählen, ein Abschiednehmen und ein Wiederfinden, ein Glanzgenießen und ein Lichterblinden und ein Sich-Wiegen in den Sommerwinden*), tento oddíl totiž převádí následovně: *setkání se sebou, sebezpřijetí, loučení i setkání, opojení leskem a oslnění světlem i sebeukolébávání v letních větrech*. V podtržených substantivech se nejedná o činnost vztahující se k člověku samotnému, ale o tvary odvozené od reflexivních sloves, u nichž je klitikon součástí odvozeného substantiva.

Chybou je adjektivum *lichý* (odd. 5), *lichte Worte* představují povzbuzení (světelná symbolika), nikoli marnost. V odd. 6 je vynechaná propozice *er denkt*. Asi největší významové chyby celého překladu se však Hron dopouští v odd. 25. Jde o tuto větu: *A najde koně a – změněn ve výkřik – je nade vším a kolem všeho pro ten okamžik – i nad bytím*, v podtržené části překladatel zaměnil zpodstatnělé přivlastňovací zájmeno ve tvaru *Seinen* s deverbativem *das Sein*, *bytí*; také výraz *dahin* pravděpodobně přehlédl.

Sémantické posuny

V odd. 0 Hron nepřevádí stylovou odlišnost daného oddílu tkvící především v archaismech a právnických formulacích. Sloveso *glauben* v odd. 1 znamená spíše *myslet si* než *věřit*. V odd. 2 se z povídání stává zábava (*hat...gesprochen und gelacht – se tři dny bavil a smál*), jako konotace nicméně zůstává i význam „bavit se s někým“, navíc hovorový. V odd. 2 se z toponyma *Langenau* stává proprium, v odd. 3 Hron nepatrně nivelizuje, nezvyklou kolokaci *Worte setzen* převádí jako *pronášet slova*. Sémantický posun představuje préteritum v první větě odd. 7, originál používá přezens (jde o bezprostřední vtažení do děje).

V odd. 18 překladatel chybně přiřazuje vytykáci částici *jen* k substantivu *šat*, v originále patří k první větě souvětí (*Aber das ist nur...*): *Ale je to tím, že mu s ramen spadlo dětství, jen tento lehký tmavý šat*. Následující věta obsahuje ne zcela vhodné sloveso: *Kdo je odnesl?*, přesnějším ekvivalentem by bylo *vzal* (nejde jen o to, že je dětství pryč, ale že se tak stalo proti jeho vůli). V odd. 20 se ztrácí paralela syntaktické struktury (substantivum v rématu věty tázací), Hron volí idiomatictější, ale zde nesprávnou větu *Jak se jmenuješ?*

V odd. 22 přibývá konatel (3. os. pl., implikován je kornet a paní nebo i někdo třetí): *Zapomněli snad zavřít okno?*, do situace tak vstupuje vypravěč, nebo se otázka objevuje jen v myšlenkách jedné z postav. Takové pojetí ale není úplně správné vzhledem k reakci *Laß*, Hronem explicitně přeložené jako *Neptej se!*, umlčující nahlas pronesené otázky. V odd. 23 chybí zájmeno v otázce *Jak velké je slunce?*, *die Sonne* totiž v tomto případě odkazuje k slunci zmíněnému v předchozí propozici: *Welche Sonne geht auf?*. V odd. 26 překládá Hron substantivum *Fest* jako *hostina*; jelikož s tímto výrazem má konotovat *fontána* či *vodotrysk* – hodila by se *slavnost lépe*.

Zdařilá místa

Hron dodržuje příznakovost Rilkovy syntaxe, hned v odd. 1 nacházíme několik propozic s přísudky elidovanými nad rámec originálu: *A statečnost už tak unavená a touha tak velká, Snad*. V odd. 3 je omisí řešeno dilema, zda vojáci z vyjmenovaných míst pocházejí, nebo přicházejí: *tito pánové z Francie, Burgundska, Nizozemí*. V odd. 13 je elidováno několik přísudků, v první větě stojí za povšimnutí zachovaný neurčitý člen: *Nějaká vesnice, konečně. Před nimi široký most*. V odd. 21 vytyká adjektiva *Bílé a černé* za tečku, ne pouze za čárku jako originál.

Za vyzdvižení stojí odd. 4, obzvlášť příslovce *Najednou*, elize predikace a zdůraznění pomocí adjektiva *jediný*. Zvolená interpretace věty z odd. 8: *Mají víc věcí, jež by si chtěli svěřit*, zní díky doplnění substantiva *věci* přirozeně (téměř hovorově) a rytmicky (přítomno je daktylotrochejské metrum). V odd. 10 je velmi účinně zobrazena kornetova rychlá akce: *Pozná generála, sesmekne se s koně a uklání se v mračnech prachu*, uzuální je i plurál *mračna* (v originálu je singulár, jedná se o typologický rozdíl mezi němčinou a češtinou). V odd. 11 Hron volí idiom *Pro rány boží!* a zvolání *Človče!* (srov.: *Barmherzigkeit! Mann!*), v odd. 12 volí jako překlad spojení *ohne Sorge sein* frazém *nedělat si starost*, v odd. 13 je kreativně převedeno procesuální *Groß wird das Tor* jako *Brána je čím dál větší*, nositelem děje se z pouhého slovesa stává spojení *čím dál + být + komparativ*. V odd. 17 je

zvolen vhodný frazém *po zuby*: *Po zuby ozbrojen*. V odd. 20 je zdařile převedena věta *čas se zhroutil. A oni rozkvétají na jeho troskách*. V odd. 26 se obtížná propozice *Hrůza kolem něho vyprázdnila kruh* stává srozumitelnou, zachované jsou i její zvukomalebné kvality.

V celém překladu jsou zachovány neurčité členy, které nesou význam a znějí přirozeně: odd. 3: *Patrně nějaký Němec*, v odd. 5: *Nějaký osamělý sloup*. V odd. 7 promluvu hovorové řeči přiblíží ukazovací zájmeno: *proti těm tureckým psům*, hovorové koncovky se nicméně nikde nevyskytnou a matce kornet také vyká.

5.3.9.3 Hron – shrnutí

Hron ve svém překladu místy upřednostňuje zvukomalebnost a rytmičnost, místy sémantickou přesnost: např. odd. 15 je založený na eufonii cele, odd. 14 v menší míře. Hojně využívá asonance, nahrazuje jimi plné rýmy a kompenzuje jimi ochuzování eufonie i na místech, kde v originále zvukomalba tak výrazná není. Mění slovesa na plnovýznamovější, méně obecná, ale ne řídíká nebo knižní – naopak text volbou lexika posouvá blíže hovorovosti, podíl na této tendenci mají i užívané germanismy a zachovávání neurčitých členů a ukazovacích zájmen. V souladu se syntaxí originálu přísudky vynechává kdekoli, kde nalezne neslovesné řešení.

V Hronově překladu nalézáme velké množství chyb a posunů, na některých místech je patrný nedostatek jazykových znalostí, na jiných se jedná o interferenci či nevhodnou formulaci, také se ztrácí obecnost, překlad místy konkretizuje. Dvojznačným místům překladatel dodává své interpretace a zpřístupňuje je čtenáři, důsledně nepoetizuje nad rámec originálu a velké části básně převádí velmi zdařile. Výše jmenované prostředky jsou užívané konzistentně, jejich souhrn proto lze označit za Hronovu metodu.

5.4 Porovnání překladů

U některých překladatelských řešení (zejména v překladu Hádkově, Fišerově a Maralíkově) je zřejmé, že jsou podmíněná jazykovou normou dané doby. Jedná se především o genitivní vazby, některé tvary (např. infinitivy na *-ti*) a místy i o inverzi adjektiv (do postpozice za substantiva). Tyto jevy nejsou pro tuto práci klíčové, protože nejsou důsledkem odlišného překladatelského rozhodnutí, rozdílné metody překladu.¹⁶¹

Klíčové z hlediska metod překladu je vysledování určitých vzorců. Shoduje se například přístup předválečných překladatelů k fonologickým aspektům originálu? Přisuzují jim podobný význam, využívají podobné prostředky? A když mění či doplňují, je možné vysledovat shodný přístup? Stejně otázky platí i pro překladatele pozdější, vzhledem k velkému časovému rozpětí doby dokončení či vydání těchto překladů (1949–2004, tedy 55 let) je také otázkou, zda se u nich podaří

¹⁶¹ Zkoumání vztahu tří předválečných překladů k dobové jazykové normě a otázka, zda se řídí spíše normou starší, či novější, progresivnější, je téma na další výzkum. Tato práce jejich jazyk v rámci popisu jednotlivých překladů alespoň stručně charakterizuje.

vysledovat rozdělení na určité podskupiny, přináležející k sobě dobově i metodicky. Časové hledisko je podstatné z toho důvodu, že se ptáme po *vývoji* metod, tedy po jejich proměně v čase.

V následující analýze budou nejprve zmíněny extralingvistické znaky překladů a posléze dojde k porovnání fonologických, lexikálních a syntaktických aspektů a k shrnutí překladatelských postupů. Na závěr podkapitoly se věnujeme otázce, zda některý novější překlad není příliš nápadně podobný nějakému předcházejícímu převodu.

5.4.1 Vnějazykové znaky překladů

Extralingvistické znaky zkoumaných překladů se nijak výrazně neliší. V některých překladech jsou sice přítomny ilustrace či byl použit ozdobnější font, až na M. Maralíka je nicméně ve všech verzích zachováno členění originálu a každý oddíl je vytištěn na samostatné straně (vzhledem k tomu, že Maralíkův překlad byl pořízen pro potřeby recitace a vyšel jako součást studentského sborníku, nelze z toho, že oddíly nestojí samostatně, usuzovat např. na opominutí estetického zaměření textu). Další výjimkou je rozdělení odd. 11 u K. Hádky na dvě strany, jako by se jednalo o oddělené pasáže, buď bylo motivací nepřerušovat veršovanou část a vytisknout ji na jedinou stránku, anebo se jedná o prostý omyl.

Celkově texty nejsou ve vztahu k originálu nijak zkracovány ani k nim není nic dodáváno. Jedinou výraznější výjimkou je Hron (1986), v tomto překladu je přítomno velké množství ilustrací a na úvod je vložena překladatelova „básnická předmluva“, která zprvu vyvolává dojem, že je součástí Rilkova textu. Ve vydání z r. 2004 Hron tento text umístil na závěr a přidal k němu ještě jeden, přičemž je explicitně označil jako „Dvě poznámky překladatele“. Některé překlady obsahují doslov pořízený jinou osobou (Fikar, Lukavský, Havel), u J. Flussera je přítomná autorská předmluva.

5.4.2 Vnitrojazykové znaky překladů

Hodnocení každého překladu bylo vždy na závěr rozčleněno do několika kategorií; *Fonologické aspekty*, *Sémantické chyby* či *Zdařilá místa* jsou společné všem z nich. Tyto kategorie umožnily přehledně popsat hlavní rysy jednotlivých překladů, proto jsou také voleny individuálně, s ohledem na charakteristiky toho kterého převodu – cílem bylo vyhnout se popisování obecností a zaměřit se na specifika. Pro celkové srovnání všech překladů byly vytvořeny podrobnější kategorie, jakýsi průsečík všech významných jevů identifikovaných v překladech¹⁶² a jednotlivé překlady byly hodnoceny podle převažující tendence: velmi často ++, často +, občas ~, zřídka –, nikdy 0 (pro přesnější kategorie by bylo nutné provádět kvantitativní analýzu celých překladů, je také třeba brát v úvahu, že se jedná o poměry četnosti mezi překlady navzájem, nikoli absolutně – pro vysoký výskyt chyb jich například stačilo pět či šest, totéž platí i pro idiomatičnost či elizi přísudků).

Zvolený přístup je jakýmsi kompromisem mezi exaktním měřením, které je v poezii velmi obtížné až nemožné, a závěry vyvozovanými pouze na základě jednotlivých dokladů. Subjektivnosti

¹⁶² Srov. Jürgensen 1990, tato práce porovnává dva překlady pomocí konkrétních, pro ně typických znaků, nikoli jako Nord (2009) pomocí mechanicky aplikovaných a všechna myslitelná hlediska zahrnujících kategorií.

zvolené metody si jsme vědomi, stejně jako úzkých vztahů mezi jednotlivými kategoriemi (určitý jev lze zařadit i do několika z nich), snahou ovšem bylo podat co nejpřehlednější a nejobektivnější obraz zkoumaných překladů.

Využity byly tabulky poprvé uvedené v odd. 5.1 (Tab. 1: Překladačské postupy) a 5.2 (Tab. 2: Podstatné znaky jazyka výchozího textu). Jejich výslednicí je následující přehled:

Překlad/ Aspekt	Hádek 1914	Fišer 1927	Maralík 1935	Fikar 1949	Kundera 1958	Lukavský 1969	Havel 1941/76	Flusser 1994	Hron 1986/2004
Syntax									
elize přísudků a nefinitnost	~	–	–	~	~	+	~	+	+
hovorovost, struktura myšlení	~	–	~	~	–	~	~	~	+
slovosledné inverze	~	~	~	~	~	++	+	+	~
Lexikum									
běžné, bezpříznakové	+	–	+	~	–	~	+	–	+
poetizující	–	+	~	++	++	+	~	++	~
konkretizující, expresivnější	~	~	~	+	~	+	~	+	++
Fonologické aspekty									
větný rytmus	~	~	–	+	~	++	+	++	~
aliterace, konsonance, asonance	–	–	~	++	~	++	~	+	+
plné rýmy	–	~	+	++	~	++	~	++	~
Překladačské postupy									
doplňování výrazů kvůli zvukomalbě	–	~	–	++	+	++	~	+	~
nivelizace	+	+	+	+	+	+	~	+	~
interference a formulační neobratnost	++	++	++	~	~	–	~	–	+
idiomaticnost	++	~	~	+	~	+	+	++	+
interpretace	+	–	~	++	~	++	~	+	++
sémantické chyby	++	++	~	~	~	–	–	~	++

Tab. 3: Porovnání všech překladů

Vysvětlivky: velmi často ++, často +, občas ~, zřídka –, nikdy 0

Je vidět, že výrazné charakteristiky (++) vykazují pouze některé překlady a žádný překlad neobsahuje symbol pro „nikdy“. Pomineme-li velmi častou přítomnost chyb a formulačních neobratností v některých překladech, omezují se výrazné znaky (s výjimkou Hádkovy idiomaticnosti) na poválečné překlady (od L. Fikara dále). Fikar se zaměřuje na rýmy a další aspekty zvukomalby a interpretuje, Kundera poetizuje, Lukavský se soustředí na rytmus a zvukomalbu celkově, interpretuje, Flusser poetizuje, soustředí se na rytmus, rýmy a idiomaticnost, Hron výrazně interpretuje, z fonologických aspektů se zaměřuje na asonanci, nepoetizuje, užívá konkrétnější a expresivnější lexikum. Z této řady se vymyká Havel, jeho překlad není ničím výrazný, neklade takový důraz na zvukomalbu a zároveň ani nepoetizuje a nedopouští se téměř žádných sémantických chyb (těm se

vyhnul i Lukavský). Ve většině překladů přitom byly přítomny sémantické posuny a chyby, současně se ve všech překladech našlo alespoň několik velmi zdařilých řešení.¹⁶³

Čím se dále liší předváleční od poválečných překladatelů? V poválečných překladech je zřetelný volnější přístup, kromě L. Kundery a R. Havla všichni výrazněji interpretují, také doplňování výrazů je v časově bližších překladech mnohem častější. S odpoutáním od originálu, zdá se, souvisí i tendence poetizovat, doslovnost prvních překladů text „chránila“ před přiblížením „standardní představě o lyrice“. První překladatelé také v odd. 9 užívají výrazy *nevěstky*, *děvky*, k těmto výrazům se vrací až (za života překladatele nepublikovaný) překlad Havlův a ve velmi malém nákladu vydaný překlad Hronův, překlady R. Lukavského a M. Maralíka, oba veřejně recitované, jsou zjemněné stejně jako překlad Fikarův, Kunderův a Flusserův. Zároveň v pozdějších překladech vynikají zvukové kvality díla, překladatelé dávají před sémantikou přednost rýmům, rytmu a hláskovým souzvukům.

Téměř všichni překladatelé naopak mají společnou nivelizaci (pouze Havel, 1941 a 1976, a Hron, 1986 a 2004 nivelizují jen občas). Tento jev je pochopitelný u velmi často poetizujících překladů L. Fikara, L. Kundery a J. Flussera i u často poetizujícího R. Lukavského (ten navíc velmi často využívá slovosledné inverze); překladatelé tak stírají zejména „nestandardnost“ Rilkova bezpříznakového lexika. Naopak Hádek s Fišerem nivelizují opomenutím fonologických kvalit textu, na tuto stránku Korneta ve velkých částech textu rezignují stejně jako Maralík, který sice usiluje o vnitřní rýmy, vytrácí se mu ale větný rytmus. Havel a Hron zvukové kvality Korneta zachovávají zejména pomocí aliterace, konsonance, asonance a slovosledných inverzí, nikoli tolik doplňování.

Jedním dechem je třeba dodat, že nivelizaci v našem pojetí nelze chápat negativně, ale pouze jako důsledek zvoleného překladatelského přístupu. Je kategorií popisující míru odklonu od originálu, celková kvalita překladu se nicméně odvíjí od kombinace mnoha faktorů (včetně počtu a závažnosti sémantických chyb). Cílem tohoto přehledu není ukázat prstem na „nejbližší přirozený ekvivalent“ Korneta, ale zanalyzovat překladatelské přístupy obsažené v dostupných překladech.

Tabulku 3 shrnující výsledky podrobné analýzy doplňuje ještě Příloha 4 uvedená v samém závěru této práce. Její součástí jsou přehledné tabulky nazvané Lexikum a Eufonie. Tab. Lexikum dokládá výše uvedené výsledky na konkrétních překladatelských řešeních. Jde o porovnání krátkých vět či prostých lexikálních řešení, je tedy třeba mít na paměti, že u Korneta jsou velmi důležité zvukové kvality, často patrné teprve na větších celcích. V případě této přílohy však byla hlavním kritériem volba uzavřených překladových jednotek, které nejsou příliš ovlivněné svým kontextem. Zároveň výběr probíhal i tak, aby byly reprezentovány rozdílné stylové polohy originálu. Eufonii (včetně rýmů) se věnuje stejnojmenná tabulka obsahující odd. 1 a 14, na těchto pasážích lze dobře ukázat různé přístupy ke zvukomalbě. Některé výrazy stojící za pozornost, včetně rytmicky zajímavých řešení, jsou tučně zvýrazněny (ztučněně jsou i doplněné či výrazně interpretované výrazy),

¹⁶³ Tyto výsledky odpovídají i shrnutí M. Nekuly, který říká, že u J. J. Fišera „vítězí věrnost smyslu“, tedy doslovnost, Fikar „častěji opouští Rilkův rytmus, aby zachránil semknutost, kterou dílu propůjčuje provázanost vnitřními rýmy“ a Flusser „estetické kvality originálu ztotožňuje s jeho formou.“ In: Nekula, M.: Rilkův Kornet. *Literární noviny* 6, 1995, č. 20, s. 13.

při poukazování na hláskové shody a rýmy je využíváno podtržení; šedě jsou v Tab. Lexikum zvýrazněna políčka obsahující obzvlášť závažné posuny či naopak jedinečná řešení.

Porovnání překladů uzavřeme otázkou, zda se některý překladatel příliš výrazně neinspiroval svým předchůdcem. Pro takové srovnání jsme využili právě Přílohu 4.

Hned z 1. oddílu je zřetelná návaznost na Hádkovo řešení, všichni předváleční překladatelé využívají sloveso *jet*, stejné řešení volí i Havel, který první verzi svého překladu pořídil r. 1941. Havel se dokonce přímo opírá o tvar zvolený Maralíkem (3. os. pl. přít. čas, ozn. způs.). Všichni předváleční překladatelé včetně „válečného“ R. Havla také překládají *Mut* jako *mysl*, Maralík navíc využívá Fišerovo sloveso *zmalátnět*. Dále v odd. 2 všichni předváleční překladatelé přejímají Hádkovo *nepozorovat* + *toho*, Havel a všichni následující překladatelé volí idiomatičtější řešení.

Kromě originálních výrazů, které překladatele k určitému řešení přímo „navádějí“ (odd. 7: *Und sie sind weit – A jsou daleko*: Maralík, Fikar, Kundera, Havel; odd. 8: *Ganz in Eisen, groß – Celí v železe, velcí*: Havel i Hron), překladatelé očividně hledají svá vlastní řešení (např. úvodní propozice odd. 9 se u všech liší, stejně tak je rozdílný i odd. 14). Zajímavé je řešení generálova prohlášení *Lies mir den Wisch* (odd. 10), nejprve všichni – po Fišerovi – převádějí jako *hadr*, po Lukavském zase Havel i Flusser mají *cár*, Hron pak zase použil *hadr*. Někdy se ale překladatelé dali svést více, než se nám zdá přípustné. Jedná se zejména o J. J. Fišera, který opakuje Hádkovu chybu: *kdo nezná němčinu davu* (odd. 3) a v odd. 2 nalézáme výraz zcela totožný s Hádkovým: *plné tři dni* (jedná se o idiomatičtější, zdařilé řešení, možná proto ho přejal). Jednoduchému tvrzení, že se Fišer inspiroval předchozím překladem, ale protiřečí např. chyba v odd. 3: u J. J. Fišera nacházíme *špičkový límec*, zatímco Hádek přeložil adjektivní část kompozita *Spitzenkragen* správně jako *krajkový*.

Celkově překladatelé hledají vlastní řešení, a i když někdy můžeme namítnout, že se liší především slovosled a volba lexika zůstává stejná, nepovažujeme to v tomto případě za důkaz nepřipustného „opisování“. Jednak tento přístup manifestuje hledání optimální zvukové podoby básně, současně je ale zřejmé, že na mnoha místech originál zkrátka nenabízí příliš širokou „paletu“ překladatelských možností. Za podstatné považujeme to, že se liší tvůrčí, samostatná řešení.

6 Recepce překladů

J. Stromšík v článku „Češi a Rilke“¹⁶⁴ rozděluje rilkovskou recepci do čtyř fází: 1892–1926: od Rilkových básnických začátků do jeho smrti, 1926–1948: od Rilkovy smrti do přerušení svobodného kulturního vývoje v Československu, 1948–1989: období řízené kultury a čtvrté období po roce 1989.¹⁶⁵ Toto dělení ale není aplikovatelné na překlady Korneta, které vznikaly kontinuálně (přinejmenším „do šuplíku“ vznikl od r. 1914 v každém desetiletí dvacátého století jeden překlad), odráží se pravděpodobně spíše v existenci či neexistenci ohlasů na ně. Za absencí recenzí na Fikarův, Kunderův či Lukavského překlad pravděpodobně stojí dobová nepřízeň vůči „spirituálnímu“ Rilkovi a také malý prostor věnovaný kritice překladu obecně, tedy specifika výše vyčleněného „období řízené kultury“. Pro přehlednost jsme se nakonec rozhodli podkapitolu 6.1 rozdělit pouze na ohlasy před a po druhé světové válce a nevyčleňovat Hádku a Flussera s Hronem do samostatných sekcí.

V archivu ÚČL a Knihovny Národního muzea bylo nalezeno velké množství odkazů na Rilkovy překlady za první republiky, z těch vyhodnocených jako relevantní byl vytvořen oddíl 6.1. Obsahuje i tři zmínky o Fišerově překladu, kvůli většímu časovému odstupu od dané doby jsou nicméně zahrnuty právě i ohlasy vztahující se k překladům jiných Rilkových textů, zprostředkovávají totiž dobový kontext. Zkoumání recepce překladů Rilka by samozřejmě vydalo na samostatné téma, zde se jedná pouze o malou sondu, z níž se skládá podkapitola 6.1.1 (shrnující stať J. Stromšíka „Češi a Rilke“ překlady Korneta téměř nezmiňuje, proto bylo nutné provést vlastní rešerši). Následující oddíl 6.1.2 se věnuje poválečným ohlasům, recenze se opět podařilo dohledat jen k jednomu (Flusserovu) překladu. V kapitole 6.2 se zabýváme svébytným druhem recepce překladů, a sice vlastními ohlasy překladatelů na překlady své i cizí, v této části se také zabýváme motivacemi jednotlivých překladatelů.

6.1 Ohlasy kritiků

6.1.1 Před druhou světovou válkou

V meziválečné době byla nalezena jediná delší recenze na překlad Fišerův, další dvě zmínky pouze informují o vydání. Navzdory takovým upozorněním na právě publikované překlady je velká část ohlasů zaměřená přímo na podrobné hodnocení překladů. Ve dvacátých a třicátých letech se kritice překladů Rilkovy poezie věnoval zejména Paul Eisner.

Recenze na Fišerův překlad Korneta vyšla v *Tvaru*, autorem je B. Fučík.¹⁶⁶ Fučík evidentně netušil o existenci Hádkova překladu, píše totiž: „Teprve po smrti autorově dostává se do češtiny „Píseň“, nejznámější práce Rilkova vedle „Povídek o Pánu Bohu“ přeložených již dříve.“ Recenze je

¹⁶⁴ První vydání: *Svět literatury*, 1995, č. 9, s. 38–57.

¹⁶⁵ Stromšík 1996: 123–124.

¹⁶⁶ Fučík, B.: R. M. Rilke: Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilke. *Tvar* 1, 1927, č. 4, s. 94–95.

jednoznačně zamítavá, svůj postoj pisatel dokládá na místech v textu a zřetelná je také jeho obeznámenost přinejmenším s hlavními pojmy dobové kritiky překladu:

„Překlad není přesný (volnost nevádí, jde jen o přesné vystižení autorova úmyslu, byť i jiným obratem), což však horšího, schází vůbec rytmus; překladatel zřejmě objasňuje malými „přece“, „totiž“ atd. právě tam, kde Rilke úmyslně stylově a přesně tvořil zkratkou, které překladatel mnohdy spojuje dvě v jednu, čímž se ztrácí spád, úsečnost a účinnost. Vypadne to pak konverzačně! Rilke je sladký, překlad nasládlý. – Někdy nerozumí ani slovu: Spitzenkragen je krajkový límec, ne špičkový (14) (...) Tedy celkem macešské překládání nechápající cílevědomost a ekonomičnost originálu, nemluvě o křehkosti a delikátnosti slova v jeho osudovém, dějovém a plastickém dosahu.“

Zmínku J. Šnobra vydaly *Literární noviny*¹⁶⁷, popisuje v ní vzhled bibliofilské edice Korneta. Ohlas na překlad však v *Literárních novinách* nenajdeme, i předchozí text podepsaný pouze zkratkou (nr) se o Fišerově překladu nezmiňuje, říká jen: „slovní výraz je něžně oslavný, nálada smírná a celou prózou [sic!] prolíná zbožnost a heroická odevzdanost do vůle osudu.“¹⁶⁸ Hádkův překlad nicméně zcela nezapadl, roku 1936 v soupisu vytvořeném O. F. Bablerem vyšel text „Rainer Maria Rilke: Soupis českých bibliograficky samostatných překladů jeho spisů“; tento soupis byl publikován v *Marginaliích*, věstníku Spolku českých bibliofilů v Praze.¹⁶⁹ Seznam čítá 16 položek, první je drama „...Nyní i v hodině smrti naší...“ přeložené roku 1898, Hádkův Kornet je uveden jako pátý překlad, Fišerův Kornet je devátá položka.

V roce 1927 P. Eisner v *Prager Presse* publikoval rozsáhlý článek nazvaný „Zur Kritik der Übersetzungen“, žádá v něm o větší pozornost pro kritiku překladu („die literarische Kritik möge der Analyse von Übersetzungen ein größeres Augenmerk als bisher zuwenden“) a zatracuje povrchní hodnocení kvality, běžná v denním tisku. Korneta zmiňuje jen mimochodem, ve shodě s francouzským teoretikem, který je velmi skeptický, co se týče překladů pro masu a vyzývá k založení odborného periodika pro umění tlumočnické. Eisner také apeluje na uvádění jmen překladatelů v recenzích:

„Das Kind soll einen Namen, die Ware eine Firma haben. Nicht so sehr von wegen der Ehre, wie von wegen der Verantwortung.“¹⁷⁰

V tomtéž roce (1927) Eisner v *Prager Presse*¹⁷¹ rozebral Bablerův překlad Rilkovy sbírky „Modlitby dívek k Marii“, v roce 1930 v tomtéž listu srovnával Kafku s Rilkem jako dva stejně opomíjené pražské rodáky; zejména upozorňoval, že chybí překlady pozdních Rilkových děl¹⁷². O tři roky později Eisner komentoval překlad Malta Lauridse Brigga od Jana Zahradníčka následovně: „Dass die tschechische Transposition klarer umrissen, entschiedener, heller, metallischer wirkt als das Original, sich zu diesem verhält wie eine Radierung zu einem Aquatinta-Blatt, hat nichts auf sich und entspricht dem strukturellen Verhältnis der beiden Sprachen.“¹⁷³ Holanův překlad sbírek „Roses“ a „Fenêtres“, v Rilkově díle tvořících francouzsky psané výjimky, Eisner hodnotil v roce 1937 a

¹⁶⁷ Šnobl, J. (jšr): Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka. *Literární noviny* 1, 1927, č. 4, s. 4.

¹⁶⁸ nr: Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka. *Literární noviny* 1, 1927, č. 3, s. 2.

¹⁶⁹ Babler, O.F.: Rainer Maria Rilke: Soupis českých bibliograficky samostatných překladů jeho spisů.

¹⁷⁰ Eisner, P.: Zur Kritik der Übersetzungen. *Prager Presse* 10, 1930, č. 216, s. 6.

¹⁷¹ Eisner, P.: Rilke in tschechischer Übersetzung. *Prager Presse* 7, 1927, č. 26, s. 6.

¹⁷² Eisner, P.: Zu einem Kulturkuriosum. *Prager Presse* 7, 1927, č. 275, s. 6.

¹⁷³ Eisner, P.: Reiner Maria Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. *Prager Presse* 13, 1933, č. 156, s. 6.

povšiml si, že hudebnost a přirozenost Rilkových veršů se v překladu místy ztrácí, Holan je v dodržování Rilkových syntaktických zvláštností až příliš precizní. Eisner dále popisuje prostotu Rilkových veršů a to, že nepůsobí chtěně:

„Die Erklärung ist einfach. (...) in der Musik gibt es kein Präziosentum, in der Musik singt eben auch ein „ist“ oder „er“ als Reim und steht da wie seit Anbeginn aller Versmusikzeiten; ohne diese Musik wirkt es als Absicht und Gespreiztheit.“¹⁷⁴

Rudolf Vápeník v předmluvě ke svazku „Česko-německé překládání“ (1935: 3), v němž je obsažený Maralíkův překlad Korneta, říká: „Z přesvědčení, že veliké umění národní nese v sobě předpoklady platnosti mezinárodní, nabízíme a dáváme nejlepší, co máme, a přijímáme stejnou mincí.“ Téhož roku noviny *Právo lidu* v rubrice „Co si poslechneme tento týden“ upozornily, že „ve čtvrtek (...) v německém vysílání o 17.45 bude na paměť básníka Rainer Maria Rilkeho provedena jeho „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph“ s melodramatickým podmalováním od K. Paszthoryho.“¹⁷⁵ Z obojího lze jen implikovat Kornetovu popularitu.

Mezi výrazné texty (bohužel nezmiňující Korneta) patří i článek Karla Poláka z roku 1937 nazvaný „R. M. Rilke po česku“¹⁷⁶, pozastavuje se v něm nad množstvím českých překladů Rilka a překlady mezi sebou i porovnává, v tomto konkrétním případě se jedná o Sonety Orfeovi: „Nemýlíme-li se, předstihl tu Renč v soutěži svého spoluzávodníka o tyto znělky, Paula Eisnera. Už taková soutěž jest zjev nový a radostný.“ Opět se ukazuje, že existence dokonce tří překladů Korneta nebyla obecně známá.

K Holanovu překladu „Slavení“ a „Růže. Okna“ Polák poznamenává: „(...) i v české řeči, v převodu doslovném či volnějším, projeví se obsažnost a konkrétnost Rilkova slova i tam, kde jde filosoficky skutečně o necírkevní náboženskou mystiku.“ Za pozornost stojí, že Polák apriori nestraní ani jednomu – doslovnému nebo volnějšimu – přístupu. Následující obsáhlejší citát z Polákova textu ukazuje na dobové pojetí kritiky překladu, pozoruhodná je zmínka o nápodobě domácích básníků, jakémsi vzoru při překládání, a argument zrovnoprávňující český překlad s původní tvorbou:

„Německý krystal formy ovšem vzdoroval českým překladatelům a přinutil je k úžasné námaze, které jsou si také plně vědomi, zdůrazňující svorně „nepřeložitelnost“. Avšak výsledky nejsou neradostné. Renč se vyznačuje vzácnou přizpůsobivostí, s níž dovede do detailů postihnout a napodobit každou uměleckou i myšlenkovou složku Rilkovy poesie. Sluchový i hmatový ráz její tu zůstal zachován. Pro čtenáře neznalého originálu bude snad toto ten pravý Rilke. Avšak Holan je pravý protichůdce Renčův i Rilkův, ten zápolí o plný obsah a samostatný český ekvivalent Rilkova slova, je úsečnější, po našem jadrnější i výraznější, a tak podal Rilka nového, Rilka českého, což je zase objev sám pro sebe, neboť není věru snadné nalézt pro Rilka domácí české období básnické, o kterou by bylo možné se opřít, nýbrž je nutno vynalézat s plným risikem. I on podal příklad virtuosity překladatelské, když přeložil jednu báseň („Panther“) dvakrát, jednou po svém, po druhé spíše Renčovým (a Eisnerovým) způsobem věrného napodobení. Přes to však čtenář bude jeho překlady číst s radostí jako samostatné rovnomocniny originálu, který zná, nebo který si položil vedle nového a novotného českého překladu. (...) Teď si položí čtenář vedle sebe obojího českého Rilka a bude se dlouho obdivovati, kolik z něho vydobyli básníci české řeči a české poesie, dokazující, že toto české umění „travestie“ nabylo již práva na nejvyšší místa v naší básnické literatuře vůbec. Nic není již české básnické řeči ze světových pokladů poesie nepřístupno,

¹⁷⁴ Eisner, P.: „Roses“ und „Fenêtres“ in tschechischer Übersetzung. *Prager Presse* 17, 1937, č. 318, s. 8.

¹⁷⁵ Co si poslechneme tento týden. *Právo lidu* 44, 1935, č. 280, příloha s. 6.

¹⁷⁶ Polák, K.: R. M. Rilke po česku. *Právo lidu* 46, 1937, č. 300, s. 4.

když takto byl zdolán R. M. Rilke. Duch Jungmannův, duch Vrchlického tu žehnají svým pokračovatelům, kteří činí takto naši poesii poesii světovou.“

K překladu Renčovu a Holanovu se vyjadřuje v r. 1937 i Hanuš Bonn, opět nezmiňuje Korneta ani když vyjmenovává předchozí překlady z Rilka:

„Měli jsme z Rilka až dosud zčeštěno jen velice málo. Jan Zahradníček přeložil svého času „Zápisky M. L. Brigga“ a Pavel Eisner „Elegie z Duina“. Teprve *Renčovo* přebásnění všech „Sonetů Orfeovi“ a *Holanův* obsáhlý výbor z celého téměř Rilkova díla (...) dovoluji českému čtenáři hlouběji poznat Rilkův básnický svět.“¹⁷⁷

Bonn zmiňuje jen zralá, ceněná díla a současně upozorňuje na charakteristiku Rilkova jazyka, která platí i pro Korneta: „přese všechnu svou abstraktnost, složitost a výrazovou rafinovanost [je Rilke] lyrik v podstatě nesmírně prostý a zpěvný,“ dokonce mu Rilkovy verše asociují „zvuk dávných fléten, cemball či klavichordů“.

O. Králík roku 1939/40 publikoval článek „Poučení z překladů“¹⁷⁸ zabývající se překlady Rilkovy poezie, dochází v něm k závěru, že Rilka rozdílně interpretují katoličtí, židovští i protestantští překladatelé. Vzhledem k dobovým okolnostem nahání následující citát týkající se překladů P. Eisnera hrůzu:

„Je to už asi v povaze židovské, lépe řečeno židovského ducha, že všechno uvádí ve vztah k subjektu a ještě se opájí barvotiskovým, silně porušeným estetismem. Je to zcela pochopitelné, neroste-li vidění krásy z přímé a bezprostřední zkušenosti duchovní, klesají nutně obrazy světa v divadelní dekorace, efekty barevné a světelné se uměle stupňují, a v této modloslužbě hotovému, oslavovanému umění libovolně řadí jakási režiséřská subjektivita. (...) Ostatně metoda židovských překladatelů vynikne srovnáním s překladateli katolickými, jejichž společným znakem je zpevňování obrysů, tryskající z jednotné vůle zasadit Rilkův básnický zjev do objektivního duchovního kosmu. (...) Nesmí být zamlčeno, že také tato objektivistická metoda katolických básníků pozměňuje originál, že jej zobecňuje a stírá v menším či větším stupni individuální, jedinečné jeho rysy – podle odlišného založení jednotlivých překladatelů.“

Doboví překladatelé Korneta, Hádek, Fišer a Maralík, opět nejsou vůbec zmíněni. Je možné, že přinejmenším o Fišerově překladu doboví kritici věděli, ale vzhledem k jeho nedostačujícím kvalitám jim nestál za zmínku.

Taktéž do přelomu let 1939/40 je datován článek J. Dostala „Poznámky k tlumočení Rilkova díla“.¹⁷⁹ Zabývá se v něm některými stylovými aspekty Rilkova jazyka (zejména tzv. „etymologisováním“, tím, že Rilke „soustřeďuje vniatelovu pozornost na kmen slova“) a tendencí k vytváření slov nových, taktéž upozorňuje na obtíže překladu spjaté s eufonií. Dále rozebírá Holanův překlad Rilkovy korespondence („Několik dopisů“), který podle Dostala je „úzkostlivě doslovný“, na konkrétních místech z textu dokládá chyby vznikající z „bezmezné chvatnosti překládání“ či z „neznalosti slova a skladby“. Fundovanost a kritičnost textu je pozoruhodná i vzhledem ke skutečnosti, že autor byl student konzervatoře a psal zejména o opeře. *Studentský časopis*, v němž byl tento text publikován, vyhlašoval pravidelnou literární soutěž, vzhledem k poválečným překladům je

¹⁷⁷ Bonn, H.: Rilke česky. *Rozhledy* 6, 1937, č. 34, 258–259.

¹⁷⁸ Králík, O.: Poučení z překladů. *Akord* 7, 1939–40, č. 3, s. 105–112.

¹⁷⁹ Dostal, J.: Poznámky k tlumočení Rilkova díla. *Studentský časopis* 19, 1939–40, č. 7, s. 207–209.

zajímavé, že „vítězem XIX. ročníku se za Básně stali L. Fikar, J. Hiršal a J. Rumler. V úvahu tudíž připadá, že se Fikar přinejmenším prostřednictvím tohoto periodika překladem zabýval i teoreticky.

V roce 1940 v *Lidových novinách* vyšla zmínka nazvaná „Charvátský překlad Rilkova Korneta“, v textu se toho nicméně mnoho neříká: „Slavná Rilkova báseň Píseň o lásce a smrti Korneta Kryštofa Rilka, přeložená také do češtiny, vyšla nyní charvátsky v překladu Bugumila Andraseviče.“¹⁸⁰ K. Polák považoval za významné zmínit tuto informaci na straně nazvané „kulturní kronika“, zprávě o Kornetovi předchází „chystané vydání 5. svazku Světových dějin“ a následuje ji „Janáčkova Její pastorkyňa na švédské scéně“.

V roce 1941 v *Lidových novinách* vyšel článek B. Nováka¹⁸¹ zabývající se různými překlady Rilka. Jsou v něm vyjmenováni překladatelé jeho díla, jejich práce nijak hodnocena není. Jako důvod zájmu o Rilka je jmenován „obdiv (...) českých básníků k velkému poetovi, jehož dílo nese v své povaze a ústrojí znaky jim tak drahé a blízké.“ V návaznosti na nedávnou publikaci výboru „Můj domov“ říká ještě: „A tak vracíme [R.M.R.] dluh, kterým jsme mu dodnes byli zavázáni.“ V tomtéž roce v tomtéž listu vyšly výsledky ankety o „Vedoucí díla přeložené poesie“, čelní pozici zaujal Rilke právě s tehdy čerstvým výběrem „Můj domov“. Následovala ho „Odysseia“ a „Hamlet“.¹⁸²

O Rilkově popularitě svědčí i další recenze, například tato, taktéž z r. 1941: „Láska českých básníků k německému náboženskému mystikovi R. M. Rilkovi jde tak daleko, že jsme pro jeho výsostnou poesii světovou skoro zapomněli, čím je Pražan Rilke spjat se svou vlastí i v své rané poesii. (...) Rozpomněl se na to znovu až Miloš Kareš, který přeložil výbor z Rilkovy mladistvé sbírky „Larenopfer“.“ O kvalitě překladu je v poměrně dlouhém textu jen tato zmínka o verších, jež „nepozbyly své melodičnosti, kterou překladatel dobře postihl.“¹⁸³

6.1.2 Po druhé světové válce

Skutečně recenzován, zdá se, byl pouze překlad J. Flussera. K ostatním překladatelům se podařilo dohledat pouze nepřímo související dobové zmínky.

Fikar a Kundera

V lístkovém katalogu Národní knihovny vztahujícím se k letům 1945–1952 nebylo k překladům Rilka nalezeno zhora nic. V textu nazvaném „Autor ‚Samotína‘ a Rainer Maria Rilke“ z roku 1946 není ani zmínka o Fikarově překládání Korneta.¹⁸⁴

Podle seznamu článků v bibliografii Národní knihovny (jedná se o „Bibliografický katalog ČSR“ pro roky 1958 a 1959 a o lístkový katalog Národní knihovny) taktéž nikdo nereagoval na Kunderův překlad. Zaevidován byl pouze jeden ohlas na Kunderův překlad B. Brechta¹⁸⁵. K recepci

¹⁸⁰ Polák, K.: Charvátský překlad Rilkova Korneta. *Lidové noviny* 48, 1940, č. 435, s. 7.

¹⁸¹ Novák, B.: Čechy a R.M.R. *Lidové noviny* 49, 1941, č. 225, s. 3.

¹⁸² Nejzajímavější knihy 1941. *Lidové noviny* 49, 1941, č. 612, příl. s. 1.

¹⁸³ Z raných básní Rilkových. *Národní práce*, 1941, č. 197, příl. s. 3.

¹⁸⁴ Morák, J.: Autor ‚Samotína‘ a Rainer Maria Rilke. *MY* 46, 1946, č. 17, s. 5.

¹⁸⁵ Píseň pisatele divadelních her, *Divadlo* č. 9, s. 695–696.

Rilka na sklonku 50. let lze zmínit článek K. Reslera: „Rilke a čeština“ z roku 1957¹⁸⁶ a o dva roky poté text H. Rokyty „V pražské zahradě mladého René“¹⁸⁷.

Lukavský

Stejně tak není k nalezení jediná dobová recenze překladu R. Lukavského. V dobovém katalogu článků se ke Kernetovi vztahuje pouze odkaz na Rokytův příspěvek ve sborníku „Weltfreunde“¹⁸⁸. Příznačené je, že při prohledávání recenzí v katalogu z let 1970–1971 se každý měsíc v příslušném oddílu *Literatura ostatních národů – německá* vyskytovalo pouze cca sedm článků, hodnocení celé německé literatury se tedy podle této bibliografie v ČSSR v sedmdesátých letech věnovalo pouze cca 80 článků ročně¹⁸⁹.

Při příležitosti výročí Rilkova úmrtí, 29. 12. 1971, Josef Heyduk zveřejnil článek „Rilkovský kult“¹⁹⁰, název je však slibnější než obsah. Jedná se v podstatě o přehled autorova díla s důrazem na jeho vazby k Čechám. Autor textu také Rilka nepřímě obviňuje, že jeho ctitelky „v něm viděly ‚zakladatele‘ jakéhosi nového náboženství, učitele lidstva, zvěstovatele nových, obrozujících mýtů“ a dále říká, že se tomuto kultu Rilke nijak nebránil, naopak se prý stylizoval do role „kněžství“. Současně Heyduk Rilkovy básně chválí: „kolik je v jeho díle krásných veršů, které právem okouzlovaly a budou okouzlovat nové a nové generace!“

Bohužel není zpracovaný archiv Violy, v němž by byla největší šance objevit nějaké svědectví dobového pohledu na překlad R. Lukavského (např. ve výročních zprávách psaných pro orgány kulturního dohledu). Vedle katalogů Národní knihovny žádnou zmínku neobsahuje ani databáze Divadelního ústavu. Dokonce ani v novinových rozhovorech z přelomu sedmdesátých let Kernet téměř není zmiňován. Lukavský se k němu vyjadřuje pouze v jednom rozhovoru z roku 1970, je dotázán (v jedné otázce) na překládání a na to, zda to je „obrana proti rigorózní speciálnosti“. Krátký rozhovor z roku 1967 je sice zaměřený přímo na právě zveřejněný (resp. recitovaný) překlad, nicméně Lukavský pouze stručně popíše, proč si Korneta vybral (viz odd. 6.2.2.2), a redaktor ještě zmíní, že „ve Viole se ukazuje, že mladí mají Rilka rádi. Není to snad zase jen jedna z módních vln?“¹⁹¹ Vůbec není zmíněna tehdejší již kritická recepcie básně v Německu.

K dobovému vnímání patří i paratexty, doslov V. Renče uvedený v obou vydáních (1969 i 1971) je sice krátký, avšak nasycený pochvalnými výrazy. Nejdříve „pěje chválu“ na výchozí text:

„Rilkova baladická rapsodie v miniatuře, barevný dřevoryt, který zpívá, přitahuje překladatele svou temnosvitnou uhrančivostí, spoutanou řádem, ztlumenou steskem. Je to báseň, která

¹⁸⁶ Resler, K.: Rilke a čeština. *Zprávy Spolku českých bibliofilů v Praze*, 1957, č. 2/3, s. 17.

¹⁸⁷ Text se zabývá identifikací zahrady, jež sloužila jako předobraz zahradních motivů v Rilkově díle, jednalo se o zahradu vily „Excelsior“ ve Švédské ulici č. 4, vilu měl pronajatou Rilkův strýc. Rokyta, H.: V pražské zahradě mladého René. *Časopis společnosti přátel starožitností*, r. 67, 1959, č. 4, s. 221–224.

¹⁸⁸ Viz Rokyta (1967): Das Schloß im „Cornet“ von Rainer Maria Rilke.

¹⁸⁹ K tomu ve svém posudku k stejnojmenné diplomové práci (Richterová, O., 2010) říká G. Veselá: „Bibliografie z tzv. krizových let nesměly být z politických důvodů publikovány a již vyexcerpované listky byly zničeny. Alespoň tak tomu bylo v ČSAV a lze předpokládat, že v Národní knihovně byla situace obdobná. Bibliografie tak obsahují zřejmě jen to, co prošlo „cenzurou“ (tj. nesmělo být závadné téma, ale ani autor článku či recenze).“

¹⁹⁰ Heyduk, J.: Rilkovský kult. *Lidová demokracie* roč. 27, 29. 12. 1971, s. 5.

¹⁹¹ Herec a báseň. *Večerní Praha*. 13. 5. 1967. Autor neuveden.

přímo dráždí k pokusům, vytrhnout ji z mateřštiny původního slova a snažit se ji přesadit do jiné mateřštiny, jak chutná, jak svítí to vlastní v ní, to na původním slově méně závislé: básnická vidina, ztělesněný sen.“¹⁹²

Stejným způsobem je hodnocen i samotný překlad, „který nemá obdoby: Lukavský přeložil Rilka ne na papír, ale do znějících úst.“ Navíc „jeho recitace nejsou chvilkové libozvučné opojení, ale stavba, sledující architektonický pohyb básnickovy myšlenky“ (ibid.: 37).

Dále poznámky o překladu najdeme v brožuře *Národní divadlo* z r. 1996, v níž jsou shrnuty novinové recenze na „Večer Viktora Ullmanna“. V jeho rámci Lukavský recitoval svůj překlad Korneta a současně byla uvedena opera „Císař Atlantidy“, recenzenti nicméně zmiňují pouze „citlivé přebásnění“ či „sugestivní překlad“.¹⁹³ V. Justl o překladu R. Lukavského hovoří v knize „Ozvuky času“, popisuje mimo jiné, že Lukavskému předchází překlady „nešly do pusy“:

„Tak on si to přeložil a bylo to výborné. Měl třeba šest verzí některých pasáží. A když je pak četl ve Viole, tak recitoval pokaždé jinou verzi, hodnotil ji podle toho, jak diváci reagovali. A nakonec jeho překlad vyšel, o to se zasloužil Láďa Jehlička, ve Vyšehradě.“¹⁹⁴

V nekrolozích R. Lukavského z r. 2008 zmínky o překladu povětšinou chybějí, pouze J. Machalická v *Lidových novinách* uvádí: „Do Violy se Lukavský vracel, další jeho srdeční záležitostí byl Rilke,¹⁹⁵ a hned pokračuje popisem jeho činnosti v Národním divadle. Akademie Múzických umění Lukavskému nicméně roku 2005 v malém sborníčku vydala Korneta včetně jeho vlastnoručních přednesových značek a i recitace R. Lukavského překladu v rámci „Večeru Viktora Ullmanna“ ukazuje na popularitu daného překladu, započatou dlouholetým přednášením ve Viole.

Karlach

Výbor Rilkovy poezie „...A na ochozech smrt jsi viděl stát“ (ed. H. Karlach) vydaný roku 1990 následující rok v *Tvaru* recenzoval Z. Heřman a jeho text vypovídá o pohledu na Rilka i o pojmání kritiky překladu:

„Rilkova poezie je hudbě často a závrtně blízká. Uvědomil jsem si to zvláště silně nad knihou ...A na ochozech smrt jsi viděl stát. Do ní shrnul Hanuš Karlach výběr Rilkových překladů pro Zlatý fond poezie KPP, výběr, jenž básníkovu hudebnost pochopil a dokázal zčeštit. (...) rozhodující podíl převzal Jindřich Pokorný a ten uchopil Rilkův text tak múzicky a muzikálně, že právě prostřednictvím hudby slov doléhá básníková mluva podmanivě.“¹⁹⁶

Flusser

Recenze na Flusserův překlad již byly dohledány prostřednictvím elektronické databáze českých článků (ANL). Pod titulkem „Rilkův Kornet v milionech výtisků“ se skrývá text M. Vacíka, v němž se o Flusserovi dozvíme pouze, že vytvořil „adekvátní tvar úsporného výrazu, precizní větné rytmičtější i s řadou nenápadných vnitřních rýmů“¹⁹⁷. *Ústecký deník* roku 1995 píše v krátké recenzi zejména obecně o autorovi a díle, konkrétnější je jen tato pasáž: „Vše je psáno zvláštní, sevřenou,

¹⁹² Rilke 1971: 37.

¹⁹³ *Národní divadlo* č. 2, 1996, s. 26.

¹⁹⁴ Justl – Holý 2007: 200.

¹⁹⁵ Jana Machalická: Život zasvěcený divadlu. *Lidové noviny* 11. 3. 2008, s. 20.

¹⁹⁶ Heřman, Z.: Mínění o životě. *Tvar*, 1994, č. 14, s. 15.

¹⁹⁷ Vacík, M.: Rilkův Kornet v milionech výtisků. *Nové knihy*, 1994, č. 40, s. 3.

rytmizovanou prózou, tvořící však při hlubším čtení celé vodopády vnitřních rýmů, v nichž každé slovo stojí na svém místě a žádné není navíc. Forma i obsah díla zaujmou každého citlivého čtenáře. Do knihy jsou paralelně zařazeny německý originál a hluboce prožitý brilantní překlad Jindřicha Flussera¹⁹⁸. V. Novotný se téhož roku v *Práci* vůbec nezmiňuje o kvalitě překladu, uvádí ale chybnou informaci, že se jedná o sedmý český překlad Korneta (je založená na Flusserově předmluvě)¹⁹⁹.

M. Nekula v recenzi z roku 1995²⁰⁰ Korneta charakterizuje jako „klasické a se zatajeným dechem čtené dílo“. Flusserův překlad hodnotí vzhledem k nárokům zrcadlového překladu a chválí například u odd. 14 „Rilkův rytmus“ (*Dost! Být zase host*). Upozorňuje ale i na obtíže:

„Na jiných místech se nicméně zdá, že se Flusserovi nepodařilo udržet v náměsíčné rovnováze mezi věrností smyslu a věrností zvukovým kvalitám originálu (...). Zdá se, že Flusser ‚estetické kvality originálu‘ ztotožňuje s jeho formou. A tak si kvůli libozvuku tu a tam něco přidá (...). A někdy něco vynechá (...). Jindy Flusser volí artistní tvar (*plavovláskové pro blonde Knaben*), který na sebe přitahuje zbytečnou pozornost a posouvá styl originálu.“²⁰¹

Nekula poctivě vypočítává posuny a nelogičnosti; je vidět, že plně využil zrcadlovosti recenzovaného vydání. Zároveň zcela správně upozorňuje na zásadní – až systémový – posun směrem k „přikrývání Rilka řídkým listem“. Z hlediska (literárněvědné) recepce je pozoruhodné, že prof. Nekula, bohemista a germanista, nijak nezmiňuje problematičnost textu předlohy, naopak originálu nepřímou prokazuje uznání – „Rilke asi překladatelům zůstane trvalou výzvou“.

Flusserův překlad slavil nejen recenzentský, ale i čtenářský úspěch, nakladatelství roku 2002 vydalo dotisk a i druhé vydání se vyprodalo.

6.1.3 Shrnutí

Význam Korneta prvorepublikovými recenzenty nijak přeceňován nebyl, naopak o něm chybí téměř jakékoli zmínky. Někteří autoři o existenci daných překladů evidentně nevěděli, vzhledem k hlasům zdůrazňujícím potřebu překládat spíše pozdní Rilkovo dílo, které bylo recenzováno důkladně, je ale možné i to, že samotné dílo včetně překladů nebylo považováno za „hodné“ připomenutí. Znát je také obliba Rilka jakožto pražského rodáka, svůj díl na pochvalných zmínkách o „velkém poetovi“ a na jeho vydávání ve 40. letech ale jistě měla i německá okupace – německých autorů, u nichž by bylo možné akcentovat jejich „češství“, bylo poskrovnu.²⁰²

Ačkoliv několik citovaných textů vyjadřuje nespokojenost s úrovní kritiky překladu a překládání vůbec (to lze implikovat mj. z Polákova pozitivního ohlasu na pouhý vznik více překladů jednoho výchozího textu), i jen tato malá sonda do meziválečné kritiky překladu ukazuje na pečlivost a fundovanost velké části kritiků.

To ohlasy poválečné vyznívají tristněji, naprostá absence kritiky překladů Korneta v období komunismu může být dána rešerší, např. zkoumaná bibliografie článků nemusí být úplná, zřejmé ale

¹⁹⁸ Píseň o lásce a smrti Korneta Kryštofa Rilkeho, *Ústecký deník* 3, 1995, č. 3, s. 9. Autorská zkratka (tes).

¹⁹⁹ Novotný, V.: Rilke v zrcadle překladu: Novoromantická báseň o obraně vlasti. *Práce* 50, 1995, č. 233, s. 7.

²⁰⁰ Nekula, M.: Rilkův Kornet. *Literární noviny* 6, 1995, č. 20, s. 13.

²⁰¹ Nekula, M.: Rilkův Kornet. *Literární noviny* 6, 1995, č. 20, s. 13.

²⁰² Kriticky se k instrumenalizaci Rilkova postoje k Čechům vyjadřuje Stromšík (1996).

je, že kritice překladu obecně bylo věnováno méně prostoru než za první republiky a Rilke pravděpodobně nebyl recenzován téměř vůbec (v sedmdesátých letech podle dané bibliografie kupříkladu ročně vycházelo jen kolem osmdesáti článků věnujících se literatuře z německé jazykové oblasti). Z ohlasů na překlad J. Flussera na začátku 90. let je zřetelné, že skutečné kritické kvality vykazuje jediný text (zajímavé by bylo srovnání s úrovní recenzemi na Rilkova pozdní díla, např. na překlady Sonetů Orfeovi T. Vítka a J. Gruši).

V poválečném období se také začíná výrazně odlišovat česká recepce Korneta od vnímání v německých zemích, na rozdíl od tamního hodnocení textu jako „kýče“ jsou všechny zmínky týkající se kvalit původního textu nalezené v českých zdrojích jednoznačně kladné, výchozí text není nijak problematizován.²⁰³

S ohledem na skutečnost, že odbornou veřejnost komentující Korneta v Čechách tvoří především překladatelé a literární kritici (V. Justl, M. Nekula), kteří se na Rilka nespecializují, je tento rozdíl v recepci pochopitelný. I přesto zůstává s podivem, že zmínky o „Kornetovi ve vojáckých tornách“ pronikly pouze do Flusserovy předmluvy a nezmiňuje je ve svém článku „Češi a Rilke“ ani J. Stromšík, který přitom fenomén opakovaných převodů této básně zmiňuje a o bibliofilském vydání Korneta od Z. Hrona z r. 1986 správně píše, že se jedná již o sedmý překlad²⁰⁴. E. Roreček, který Korneta analyzoval v rámci své disertace v oboru estetiky, dokonce píše, že Kornet je z Rilkových děl to „nejumělečtější“.

6.2 Ohlasy překladatelů: Proč devětkrát Kornet?

Proč se právě tento Rilkův text tolik proslavil? Rilke sám nevěděl. Devět českých překladů je přesto výjimečných. Jaké motivace měli čeští překladatelé? Čím je ta celkem banální, sentimentální „válečnická“ báseň zaujala? Do jaké míry hrál v nekritické recepci roli status autora, slavného básníka, navíc pražského rodáka (nikdo přece běžně nehaní „rodinné stříbro“)? Nebo se jednalo o natolik estetizující text, že v době komunismu představoval jakousi „bezpečnou půdu“?

6.2.1 Vícenásobné překlady a jejich motivace

Obecné poznatky translatologie k tématu vícenásobného překladu téhož díla přehledně shrnuje A. Chejnová (2009), která vychází zejména z Gürçağlar (2008) a Susam-Sarajevy (2003). Chejnová (ibid.) upozorňuje na „stárnutí překladu“; tento pojem vystihuje situaci, v níž z nejrůznějších důvodů existující překlad přestává dostačovat. „Stárnutím“ či „zastaráváním“ překladu se v české translatologii často zdůvodňuje vznik nových překladů téhož díla. V případě Korneta je ale situace složitější, devět překladů v průběhu devadesáti let (1914–2004), v průměru jeden na desetiletí, by

²⁰³ Možné je i to, že jakýkoli náznak čehokoli negativního by nebyl vhodný kvůli cenzuře – např. pisatel doslovu k překladu R. Lukavského V. Renč by tak režimu sám dodal argumenty, proč se k Rilkovi postavit zamítavě. Povědomí o německé kritice však vzhledem ke zcela kladným zmínkám v českých zdrojích nepředpokládáme.

²⁰⁴ Stromšík 1996: 143. Stať původně vyšla r. 1995 a údaje v ní obsažené končí rokem 1992, neobsahuje tedy ani zmínku o překladu Havlově (publikovaném r. 1995) a Flusserově (z r. 1994).

nevysvětlil ani ten nejbouřlivější jazykový a jiný vývoj (zde máme na mysli zejména Vilíkovského tezi, že na překladu stárne nikoli jazyk, ale interpretace).

Některé překlady mohly být pořízeny bez znalosti byť i jediného předchozího překladu: Fišer nemusel znát K. Hádka, 1914, nicméně některá místa textu, např. sousloví „plné tři dni“, odd. 2, či přejatá chyba *kdo nezná němčinu davu*, odd. 3, potvrzují opak (dále viz závěr odd. 5.4.2). Otázkou je spíše zda Fikar znal např. překlad Maralíkův či Hádkův. V případě překladu Fikarova (1949) a Kunderova (1958) zase obě verze sice dělí krátká doba, ale také velká společenská změna, Fikar text pravděpodobně začal překládat ještě před únorem 1948, přinejmenším ho ale tvořil v jakémsi dozvuku svobodných poválečných let, zatímco Kunderův text je jednoznačně situován v padesátých letech a spadá do období tzv. socialistického realismu. Může se tedy jednat o situaci, kdy je předchozí překlad považován za nedostatečný, nevyhovující současné normě a interpretaci (viz výše).²⁰⁵ (S tímto postojem nesouhlasí Masnerová, která říká, že se různé překlady téhož díla neliší „výrazně jinou interpretací, ale spíš obecnějšími metodickými tendencemi v přístupu k reáliím, hovorovému jazyku, slangu apod.“²⁰⁶)

Dalším kritériem posuzování vícenásobných překladů je skutečnost, zda na sebe vzájemně reagují, nebo nikoli. Pym (1998: 82nn.) tyto kategorie vymezil jako aktivní a pasivní překlad, pasivní převody jsou od sebe většinou vzdálené v čase a případně i v prostoru. Mezi překlady Korneta jsou ale z velké míry pasivní i časově ostatním blízké překlady R. Havla a Z. Hrona, o nichž se ostatní překladatelé buď nemohli vůbec dozvědět (v případě Havlově, který překládal do šuplíku), nebo nebyly veřejně známé, a tudíž nebylo třeba se proti nim vymezovat (J. Flusser například Hronův překlad vlastnil, ale jeho vnučka si nevybavovala, že by se o něm kdy zmiňoval. V rodinném kruhu se vyjadřoval jen k slavnému překladu R. Lukavského). U aktivních překladů je pak podle Pyma motivací nového překladu právě nesouhlas s předchozí překladatelskou strategií a snaha narušit hegemonii předchozího překladu (1998: 82–3). Pym také doporučuje porovnávat mezi sebou právě aktivní, k sobě se vztahující překlady (ibid.: 107).

Na překladech Korneta lze také ověřit Bermanovu *retranslation hypothesis* z roku 1990, kdy v časopise *Palimpsestes*²⁰⁷ postuloval, že první překlady díla se snaží o jeho naturalizaci v cílovém prostředí a mají za cíl, aby ho čtenáři přijali, zatímco ty další mohou věnovat více pozornosti stylovým charakteristikám originálu a jsou věrnější. Tato lineární představa pokroku ale u zkoumaných překladů Korneta platí jen zčásti, předválečné překlady sice skutečně tvoří skupinu věnující menší pozornost zvukové stránce díla, vnitřním rýmům či syntaktickým zvláštnostem, rozbor poválečných překladů nicméně ukazuje, že např. sémantické chyby se opakují a navíc dochází k poetizaci, čímž se překlady vzdalují významné stylové stránce díla.

²⁰⁵ Roli vládnoucí ideologie či přinejmenším panujících norem v překladu zkoumá Lefevere (1992) či Ďurišin (1968; 1969).

²⁰⁶ Masnerová 1995: 100.

²⁰⁷ Berman, A.: La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes* 4, 1990, s. 1–7.

Dalším podstatným důvodem pro nové překlady téhož je nesnadno definovatelný „lidský faktor“. Venuti (2003: 29, citováno v Gürçağlar 2009: 236) v následující větě zdůrazňuje roli konkrétního překladatele: “retranslations typically highlight the translator’s intentionality because they are designed to make an appreciable difference” a dále uvádí jako možnou motivaci pořízení nového překladu čistě překladatelovo osobní zaujetí pro text.

Susam-Sarajeva (2003) také zdůrazňuje často opomíjený fakt, že nové překlady nevznikají jen kvůli změně ve vnímání překladů minulých nebo kvůli jejich nedostatkům, ale také z vnitřní potřeby přijímající kultury: “Retranslations (...) are the direct consequences, not only of factors such as time, greatness of ‘originals’, inadequacy of previous translations, ageing or changeing, but also of the needs, expectations, and attitudes prevalent in the receiving systems” (2003: 30). Jenže co o české kultuře říká vysoký počet překladů Korneta?

Na tomto místě si dovolíme hypotézu, že Korneta v Československu činila atraktivním i prudérnost komunistické cenzury (tedy erotická složka jeho tématu²⁰⁸) či fakt, že R. M. Rilke sice nepatřil k zakázaným autorům, jakožto básník „spirituální a existenciální“ ale oficiálně podporován nebyl. Z monografie P. Kučery (2008) vyplývá, že zamítavý postoj byl nejsilnější ve vztahu k metafyzickým a spirituálním aspektům Rilkovy tvorby.²⁰⁹ Kornet jakožto rané dílo tyto rysy nenese, přesto se oficiální názor na Rilka jistě promítl přinejmenším do skutečnosti, že na jeho překlady nevycházely recenze, nebo že se Lukavského překlad proslavený recitováním ve Viole nedočkal další reedice. Zároveň mohl negativní postoj režimu k autorovi v očích překladatelů Kornetovi přidávat na kvalitě.

Je pravděpodobné, že motivace opakovaného překladu v reálném životě bývají smíšené. Zejména u poezie lze předpokládat vyšší výskyt překladů vzniknuvších na základě lásky k dané básni (viz Venuti), zároveň ale přinejmenším u některých překladů (nikoli nutně u překladu Havlova, za jeho života nepublikovaného, pravděpodobně také ne u L. Fikara, který nemusel znát překlad Maralíkův) je při malých časových odstupech nejspíš obsažen i prvek nesouhlasu s předchozím ztvárněním – pak se jedná o tzv. „distanční překlad“. Na vzniku nových „distančních“ překladů se samozřejmě podílí i proměna dobových norem (viz „zastarávání“), vyžadující si nová řešení, zároveň se ale v kontextu jedné doby a místa samozřejmě mohou vyskytovat různé interpretace téhož, rozněcovat nesouhlas, a tak působit jako iniciační prvek.

²⁰⁸ Tuto možnost podporuje i zmínka Jindřicha Veselého týkající se reedice Maupassantova románu „Miláček“, vyšel sedmkrát a vždy ve statisícových nákladech. Veselý říká: „Tento román totiž v sobě velice dobře pojil ‚kritiku imperialistické Francie v období III. republiky‘, která lahodila ideologům, s příjemnými erotickými zápletkami lahodícími vyhladovělému čtenáři.“ (Hrala 2002: 120)

²⁰⁹ P. Kučera se v monografii „Problémy slovanské recepcí RMR“ zabývá slovanskou recepcí Rilka z komparatistického hlediska a o Kornetovi se ani nezmiňuje, věnuje se zejména vlivu Rilka na české spisovatele, následující citace však potvrzuje Rilkovu neoblíbenost: „Recepcí Rilkova díla v české poezii je po celé dvacáté století kontinuální (navzdory obdobím zakazování Rilkova díla v oficiálním edičním kontextu), ve třicátých a šedesátých letech však zažívá svá vrcholná období. (...) V období komunistického režimu v Československu (1948–1989) se u části literární kritiky, která básnění v Rilkově duchu považovala za projev úpadkového umění zbytků poražené buržoazie, vžil hanlivý termín ‘rilkovština’.“ (2008: 25nn.)

Další možností je, že za vznikem velkého množství překladů Korneta stojí i skutečnost, že Rilkovy pozdější, tzv. vrcholné básně jsou na překlad velmi náročné. Tuto možnost zmiňuje H. Karlach:

„Jakousi i setrvačností domácího povědomí o hodnotách evropské literatury, setrvačností nenového data, ale také možná prostě z obav nad možným neúspěchem se u nás ti, kdož se pouštěli do překladatelského, tedy i interpretačního klání s Rilkem, věnovali převážně jeho veršům po mezní výkon v „Elegiích“ a v „Sonetech“. To je další handicap dosud bránící, aby Rilke v našem kontextu plně, tj. stran hodnot věrohodně, zdomácněl. Existuje takřka bezpočet překladatelských pokusů v těch sférách jeho díla, které jsou jakýmsi povlovným, kvantitativně silným, výrazově a tvarově ovšem posud dosti konvenčním *úvodem* k onomu gigantickému výkonu, způsobivšímu v evropské poezii tektonický otřes přípravou na něj.“²¹⁰

Konečně V. Justl zmiňuje poslední možnost motivace, a sice spadající také do kategorie „lidský faktor“, ale explicitně nezmíněnou žádným překladatelem: touhu dokázat, že na překlad stačím, ztvárnit slavný text, jehož konstitutivním prvkem je především estetický účinek, nikoli sémantická stránka.

„Jsou to povětšinou artistní texty, na něž se soustřeďuje pozornost mnoha překladatelů, kteří jimi poměřují své schopnosti, svůj talent. To je případ Poeova Havrana, Goethovy Poutníkovy noční písně, obou textů Rilkových, Morgensterna, Verlainovy Podzimní písně. Rudolf Havel prokázal ve všech těchto případech, ale stejně tak i v překladech ostatních, především ve veršovaném příběhu Puškinově, v baladické básni Longfellowově a ve verších Verlainových, velkou jazykovou vynalézavost, smysl pro jemné slovní odstíny a pro strukturální řád básně.“²¹¹

Stejný názor formuluje i J. Levý, který upozorňuje na lákavost obtížných textů nehlédě na jejich skutečné kvality. Motivací je překladatelům v těchto případech jejich vlastní ctižádost:

„Překladatelsky nejobtížnější je poezie, jejíž zvukové znění je stylizováno i uvnitř veršů, poezie zaměřená na eufonii. Jsou to krajní případy básnického stylu, jejichž kulturní význam neodpovídá mnohdy jejich obtížnosti; ale teoreticky je nutno se jimi zabývat již proto, že právě koncentrování překladatelských obtíží láká překladatele, aby si ověřili meze svého umění, jak svědčí dvacítká překladů poeova Havrana, asi deset překladů Verlainovy Podzimní písně atd.“²¹²

6.2.2 Zjištěné motivace překladatelů

V tomto pododdíle se budeme věnovat zjištěným motivacím překladatelů a tomu, nakolik se jejich výpovědi shodují s výše nastíněnými motivacemi uváděnými v literatuře. Bohužel zcela bez výsledku zůstalo pátrání po motivacích předválečných překladatelů, snad s výjimkou spekulace o překladu M. Maralíka pořízeném pro česko-německý večer jako jakýsi symbolický akt smíření (viz předmluva R. Vápeníka citovaná v 6.1). Kromě poznámky u Fišerova překladu, že byl přehlédnut autorem, tyto tři překlady také nedoprovázejí žádné paratexty. Z dobových textů věnujících se překladům Rilka je nicméně zřejmé, že to byl autor vysoce ceněný a panoval zájem na kvalitním převedení celého jeho díla.

²¹⁰ H. Karlach o Kornetovi, 1990: 345nn.

²¹¹ Doslov k „Utajeným překladům“ (1996: 224).

²¹² Levý 1983: 329.

Následující pododdíly se tedy vztahují pouze k překladům poválečným, navíc chybí motivace L. Kundery²¹³. Některé informace související s motivacemi již byly uvedeny v medailoncích v záhlaví analýz jednotlivých překladů. U J. Flussera je životopisná část statě delší mimo jiné proto, že o tomto překladateli neexistují snadno dostupné biografické údaje.

6.2.2.1 Fikar – motivace

Na možné motivy překladu Korneta byl dotázán překladatelův syn, pan M. Fikar: „K tomu mládí a válce možná ten romantický příběh patřil, možná bylo i jednodušší překládat příběh než jednotlivé básničky,“ odpověděl, ale zdůraznil, že to všechno jsou spekulace. Jisté je jen to, že L. Fikar měl Rilka rád od mládí a chtěl přeložit i Elegie z Duina, ale ze zdravotních důvodů k tomuto překladu nikdy nedošlo. Stejně tak se L. Fikar ani nevyjadřoval ke Kernetovi R. Lukavského – na konci roku 1968 onemocněl a pak psal vlastní texty a chtěl přeložit svého Rilka a Pasternaka. Neměl již síly, aby se zabýval překlady ostatních, a navíc se sám již věnoval „jinému“, pozdnímu Rilkovi. S největší pravděpodobností nežijí ani žádní jiní pamětníci, kteří by věděli, kolik času L. Fikar překladu věnoval a zda s ním byl spokojený, natož čeho si na básni zejména cenil.²¹⁴

Jisté vodítko však představuje text o Rilkovi, který Fikar roku 1956 publikoval v *Literárních novinách*²¹⁵. Překladatel se v něm vyznává ze své vášně pro Rilka: „Vzpomínám na básníka, jehož jsem před patnácti lety miloval nevýslovně; uprostřed války, v noci a potmě, všechna má bezbranná mladost a nezkušenost klečela před jeho zpěvem, v němž bylo něco z Orfea i svůdce.“ Zároveň v závěru textu přiznává, že mnohé „poopravilo někdejší mladičkou lásku. Ale proč se k ní nepřiznat, když už dávno není jedem a svodem? Jsou v Rilkovi stránky, odstavce, verše, které budeme číst se stálým souzněním my i naši potomci.“

6.2.2.2 Lukavský – motivace

R. Lukavského překlad Korneta vznikl z iniciativy Vladimíra Justla, J. Kerbr, jeho spolupracovník a zároveň redaktor *Divadelních novin*, nám zprostředkoval následující informace: „[Justl] tehdy byl ředitelem poetické vinárny Viola, a po úspěšné Holanově Noci s Hamletem Justl jako interpretovi Lukavskému nabídl Korneta k recitaci, ukázal mu starší překlady (L. Fikar, L. Kundera), Lukavskému se nelíbily, a proto, byť ne germanista, se do toho pustil sám (uměl dobře německy z období totálního nasazení).“²¹⁶ Na další dotaz, proč tedy V. Justl text do Violy vybral, ale vzhledem k jeho zdravotnímu stavu již nedošlo. 18. 6. 2010 V. Justl zemřel.

Tyto motivace potvrzují i citace z knihy „Rozhovory s dědečkem“, jedná se o rozhovor R. Lukavského s vnučkou Klárou:²¹⁷

²¹³ Pan Kundera byl kontaktován pomocí dopisů, o pomoc byla požádána i doktorandka ÚTRL J. Kolářová, nicméně nejspíš ze zdravotních důvodů nereagoval; zemřel 17. 8. 2010.

²¹⁴ Z telefonického rozhovoru s M. Fikarem vedeného 28. 5. 2010.

²¹⁵ *Literární noviny*, 1956, roč. 5, č. 54, citováno dle Rilke 2001: 124.

²¹⁶ Z e-mailu J. Kerbra, redaktora *Divadelních novin*, 16. 4. 2010, o rozhovoru s V. Justlem.

²¹⁷ *Rozhovory s dědečkem*: Klára Lukavská (dnes Kudlová), Karmelitánské nakladatelství, 2005, s. 288–289.

„Když jsme se s babičkou vzali, zjistili jsme, že jedna z těch věcí, který máme najednou ve společný knihovně dvakrát, je právě *Píseň o lásce a smrti* – Rilke. Ale to byly originály, v němčině.

Pak za mnou někdy v šestašedesátém přišel Vladimír Justl, že by ji chtěl ve Viole uvést, a přinesl mi tři překlady; jenže když jsem ty překlady četl, litoval jsem – protože jsem znal dobře originál – že to překladatelský řešení nebylo bližší tý skladbě. Buď to bylo přeloženo vysloveně jako poezie, naprosto pravidelná, nebo naopak jako ryzí próza. A zdálo se mi, že nikde nebylo zachyceno to, v čem ta *Píseň* má mimo jiné svoje kouzlo – že je to na jedné straně próza, ale rytmitizovaná a místy provázaná i vnitřním rýmem. Je to literárně velice zvláštní útvar. To mě na ní vždycky fascinovalo. Takže jsem nakonec Justla poprosil, jestli by neodložil tu premiéru, a že to zkusím přeložit. Začal jsem tou částí, která začíná slovy - *široko rozpjatou náruč má most...*

To je o hostině na zámku...

Ano. Recitoval jsem to jako půlnoční překvapení na plese Violy. Úspěch to mělo obrovské, ovšem recitovat na plese lidem, kteří se zrovna dobře najedli a napili, o tom, jaká byla na zámku krásná hostina, to je samozřejmě velice vděčný...

Ale to byl jen zlomek textu. Až pak jsem se do toho opravdu pustil. Můžu ti říct, že to nebylo nijak lehký.

Ale ten překlad je překrásnej.

Zdá se ti? Ale víš, že mě celá tahle jazyková oblast táhla? Já bych byl docela rád překládal... z franštiny jsem si i pár věcí zkusil. Ale nebyl na to čas. Nebyla to moje profese.

Kolik jazyků vlastně umíš?

Kolik jazyků umím? Já ti řeknu, který jsem se učil (smích) – na arcíku řecky, latinsky, německy, esperanto, francouzsky, anglicky. V rajchu jsem se učil ruštinu, pak jsem se učil jeden rok španělsky... ochutnal jsem těch jazyků celou řadu. Pro mě je to jedna z oblastí, která by mě byla mohla taky zajímat, kdybych se nevěnoval v životě už něčemu jinému.“

Z citace vyplývá, že R. Lukavský za nejvýraznější stylový rys Korneta považoval napětí mezi prózou a verši, nejednoznačnost formy. Klára Lukavská-Kudlová, jediná žijící příbuzná R. Lukavského, k údajům uvedeným v knize dodala: „Snad jediná věc navíc, která v knize není, že se dědeček při překladu neustále chodil radit s babičkou a mým otcem, zda rytmičky a eufonicky je ta která varianta (jeho) překladu vhodná, záleželo mu na tom jako textu k hlasitému čtení.“²¹⁸ Tento důraz na zvukové kvality Korneta potvrdila i analýza překladu.

V roce 1967, přibližně dva měsíce po premiéře Korneta, Lukavský v rozhovoru řekl, že se rozhodl vytvořit vlastní překlad „protože vyjadřoval přesně můj vztah k básníkovi. Celá báseň je psána na pohled prostince, průzračným jazykem, zdálo se, že do března bude můj překlad dávno hotov, ale ještě v den premiéry²¹⁹ jsem celou verzi přibrušoval.“²²⁰ Za doplnění stojí ještě Lukavského odpověď na otázku, zda je pro něj překládání „obrana proti rigorózní speciálnosti“, položila mu ji v rámci rozhovoru ve *Svobodném slově* roku 1970 M. Pavlíčková:

„Víte, s tím mým překládáním je to asi stejné jako s malováním. Občas mě prostě baví diletovat do jiného uměleckého oboru, protože teprve pak má člověk plnou úctu k tvůrcům,

²¹⁸ Z e-mailu K. Lukavské-Kudlové, 29. 5. 2010.

²¹⁹ Premiéra se konala v dubnu, přesné datum by mohl obsahovat nepřístupný archiv Violy.

²²⁰ Herec a báseň. *Večerní Praha*, 13. 5. 1967. Autor neuveden.

kteří příslušné umění opravdu ovládají. (...) A taky překlad Rilkova „Korneta“ pro mne byl vlastně luxusem. Vynaložil jsem na něj tolik energie a času jako na žádnou divadelní roli, a to je zase určité svědectví o talentu. Talentovaný člověk se liší od netalementovaných taky tím, že tvoří nejen lépe, ale i rychleji.“²²¹

Vedle vztahu k textu Korneta tedy R. Lukavského lákalo i překládání jako takové, motivací mu bylo i vyzkoušet si tuto profesi.

6.2.2.3 Havel – motivace

J. Kerbr také zprostředkoval informaci, že se V. Justl znal i s Rudolfem Havlem²²², který už nežije (stejně jako jeho žena Františka). Pro pořad ve Viole Havel Justlovi překládal Morgensterna, o jeho překladu Korneta se ale V. Justl prý dozvěděl později a pochybuje, že by Havel uveřejnil nějakou konfesi týkající se tohoto textu; Korneta prý překládal v metru, jezdil poměrně dlouho.²²³ V doslovu k souboru „Utajené překlady“ dále V. Justl o Havlovi říká, že poezii miloval a k překládání se dostal již na univerzitě díky svému učiteli R. Jakobsonovi, V. Justl za určující motivaci nicméně považuje též jeho postoj k jazyku:

„Zní to banálně, je však třeba říci, že Rudolf Havel miloval verše. Mnoho básní uměl zpaměti. (...) Vztah k jazyku, v němž je až cosi gurmánského, dokládají především Havlovy překlady. Všimněme si, jaké básně si vybírá. Jsou to povětšinou artistní texty, na něž se soustřeďuje pozornost mnoha překladatelů, kteří jimi poměřují své schopnosti, svůj talent.“²²⁴

Bez zajímavosti není ani skutečnost, že Havel Korneta začal překládat již za druhé světové války; v roce 1941 prý vytvořil první definitivnější verzi překladu. Tehdy Havlovi bylo třicet let a do atmosféry doby se text popisující náhlou smrt mladíkovu bezpochyby hodil, desetitisíce vojáků si ho braly na frontu. Proč se k básni po třiceti pěti letech (r. 1976) vrátil a dopracoval ji? Zde je možné usuzovat spíše na překladatelskou ctižádost, touhu text „zkrotit“ navzdory obtížím.

6.2.2.4 Flusser – motivace

J. Flusser měl od malička přístup k oběma jazykům, s rodiči hovořil hlavně německy, ale měl např. českou chůvu. Také chtěl být lékařem a vědomě se – ještě před válkou – rozhodl studovat v češtině, aby rozuměl jazyku svých pacientů. Kvůli židovskému původu byl v Terezíně a Osvětimi, univerzitu dokončil po válce. Překládání se naplno věnoval až v penzi, ale literaturu měl rád celý život (ostatně jeho otec učil na gymnáziu francouzštinu a němčinu a matka mu v dětství četla básně Heinricha Heina, podle nějž i dostal jméno Jindřich). Kromě občasného překládání připravoval také literární pásma pro Český rozhlas.

²²¹ Pavlíčková, M.: Dosáhnout souladu života s poznanou pravdou. *Svobodné slovo*, 16. 5. 1970.

²²² Havel s Justlem se dokonce znali velmi dobře, z rozhovoru s V. J. z 20. 9. 2007 v *Lidových novinách*: „Hlavní zásluhu na mém přijetí [na bohemistiku do Olomouce] měl Rudolf Havel z Ústavu pro českou literaturu, přítel Běličův. S Rudolfem Havlem jsem prožil pracovní i lidsky překrásné bratrské přátelství. Zemřel v 82 letech roku 1993.“ Staženo 1. 6. 2010, dostupné z: <http://www.lidovky.cz/cenzori-sli-po-zavadnych-jmenech-dox-/ln_kultura.asp?c=A070920_095407_ln_kultura_blh>.

²²³ Z e-mailu J. Kerbra, redaktora *Divadelních novin*, o rozhovoru s V. Justlem; 16. 4. 2010.

²²⁴ Doslov V. Justla v *Utajených překladech*, 1995: 223–4.

Pro J. Flussera byl překlad Korneta několikaletým procesem, o čemž svědčí složka s mnoha přepracovávanými verzemi, podle vzpomínek rodiny však prý většinu práce na překladu udělal v letech 1989/1990. Změny prováděné před vydáním v roce 1994 prý nebyly tak zásadní.²²⁵ Rodinným příslušníkům některé pasáže recitoval, zejména si jeho vnučka O. Neřoldová vybavuje, že řešil problém *holky – děvky* (odd. 9). Nechtěl prý text zjemňovat a intonací dodával *holkám* nutný příznak, o jehož zachování stál.

Flusserův přístup k textu dokumentuje pečlivá příprava. V jedné kopii originálu si kupříkladu vyznačoval aliterace a asonance i konsonance, v jiné zase zatrhával vypravěčskou perspektivu – kdy mluví Vypravěč, kdy Langenau a kdy Hraběnka. Např. odd. 1 vyhodnotil jako perspektivu Langenauovu, již v odd. 2 je ale oddělen Vypravěč a jednotlivé kornetovy promluvy. Svě verze překladu si pravděpodobně opakovaně pročítal a upravoval, kvůli velkému množství dochovaných průklepů s vpisky nicméně nebylo možné provést přesnější analýzu změn.

Proč Korneta jako jedinou Rilkovu báseň Flusser překládal? Zaujal ho v mládí a byl nespokojený se stávajícími překlady. Také vždy překládal autory, které měl rád. Není bez zajímavosti, že jeho kornetovská složka obsahovala i kopii úvahy P. Eisnera „O věcech nepřeložitelných“, ukazuje to na překladatelskou ctižádost? Dále se v ní nacházela kopie překladu M. Maralíka i parodie R. Neumanna, což svědčí o důkladné rešerši. O Lukavském Flusser říkal, že „to je hezký, ale není to ono,“ měl jinou představu, kterou naplnil. Jeho vnučka si vybavuje:

„(...) děda ty ostatní překlady znal dobře, a asi se srovnávání úplně nevyhnul. Pamatuju se třeba, jak nám četl začátek Korneta (*V sedle, v sedle...*) a ukazoval, jak je to v jiných překladech. Každopádně, klást na srovnání Lukavský/Flusser velký důraz by asi nebylo fér.“²²⁶

V předmluvě ke Kornetovi Flusser uvádí, že Kornet „patří k prvním literárním zážitkům mého života“. Nejdřív ho zaujala forma, a sice rytmizovaná próza, „kaskády vnitřních rýmů, omračující ohňostroje slov“²²⁷. Stejně tak ho ale fascinoval obsah, Flusser doslova říká: „Tedy žádný fíkový list! Jde o sex – onu nejpodivuhodnější (a zároveň nejpochybnější) mezi příležitostmi k lásce.“

6.2.2.5 Hron – motivace

Se Z. Hronem autorka této práce o jeho motivacích hovořila po telefonu²²⁸, a nebyl to krátký rozhovor. Jako důvod k započetí překladu Korneta Z. Hron uvedl nespokojenost s překladem R. Lukavského a to, že ho text „chytl u srdce“. Z vnitřní potřeby „udělat Korneta po svém“ tedy v sedmdesátých letech začal s překladem a v roce 1986 pak text přepustil k absolventské práci na VŠUP. R. Lukavského překlad hodnotil jako „bez barvy, chuti, zápachu“ a upozornil na logické chyby – např. převod *reiten* jako *klusem* (odd. 1), kůň totiž nevydrží klusat celé hodiny, jak převod říká. Za

²²⁵ Setkání s Olgou Neřoldovou, vnučkou J. Flussera, proběhlo v Praze 9. 6. 2010. Autorce práce paní Neřoldová zapůjčila překladatelovu složku vztahující se ke Kornetovi – obsahovala různé verze překladu a další podklady.

²²⁶ Z e-mailu O. Neřoldové 9. 6. 2010.

²²⁷ Rilke 2001: 5, druhé vydání.

²²⁸ Telefonický rozhovor proběhl 8.7.2010, Z. Hron se s autorkou spojil na základě dopisu zaslaného na adresu poskytnutou Obcí překladatelů (jejímž už ale není členem).

obtížný rys Korneta Hron považuje jeho prostý, dobově bezpříznakový jazyk – je těžké, aby převod nepůsobil šroubovaně, podstatné je neuchylovat se např. k archaismům.²²⁹ Stejně tak Z. Hron zdůraznil obecnost Korneta (doslova uvedl, že je znát, že je text zbaven lidovosti, neříká se v něm kupříkladu „stehlík“, ale „pták“). Z předešlých překladů znal Fikarovu verzi, která se mu líbila, ale sám řekl, že „každá generace dělá určité texty pro sebe znovu“. K ostatním překladatelům se Z. Hron nevyjádřil. Finální verzi svého překladu nejspíš dokončil roku 2001 (jak nasvědčuje datum u poznámky překladatele), v soukromé edici Mortovivo ji vydal r. 2004. Zběžné porovnání verze z r. 1986 s tou finální ale ukazuje, že změn v překladu proběhlo jen několik, navíc velmi drobných.

O Hronově chápání Korneta svérázným způsobem vypovídají „Dvě poznámky překladatele“ uzavírající druhou verzi jeho překladu (uvedené jsou v závěru Hronova překladu v Příloze B, s. 72). Ta první zdůrazňuje archetypálnost textu a vyjmenovává využití motivy, zároveň v ní Hron báseň vztahuje na vlastní život: „Láska, bez níž (svou korouhev jsme už dávno rozměnili na korouhvičky) bychom sami sebe nesli na rukou jako bílou ženu v bezvědomí.“ Datovaná je do roku 1970. V druhé se překladatel vyznává z nedostatků svého života („přilivová vlna kolaborace“, „brigádnický krysař“) kontrastujících se „silou mládí burcující k odvaze a k činům“ („mládí“ je ostatně v odstavci o osmi řádcích zmíněno dvakrát). Druhá „poznámka“ je datovaná do r. 2001. Obě jsou pozoruhodné příznakovostí svého jazyka (*temnosvit, tragicky přervaný život podobný utrženému a darovanému poupěti, chřípí, dým vyčpíval*), který je ve zřejmém protikladu k jazyku překladu

6.2.3 Shrnutí

Nápadné je, že šest překladatelů patří ke stejné generaci (roky narození od posledního překladatele k ranějším: Flusser (*1917), Havel (*1911), Lukavský (*1919), Kundera (*1920), Fikar (*1920), Maralík (*1912). K jiné generaci náleží jen Fišer (*1893) s Hádkem (*1894), pro něž Kornet byl současným, velmi úspěšným textem, a Z. Hron (*1944). Ač na Kornetovi každý ze zmíněné skupiny šesti překladatelů pracoval v různém životním období, jejich osobnosti se formovaly ve stejné době. Za zmínku také stojí, že Hronovi, Fikarovi, Maralíkovi i Havlovi bylo méně než třicet let, když na překladu začali pracovat, Hádkovi bylo devatenáct, Fišerovi lehce přes třicet a ani Kunderovi ještě nebylo čtyřicet. Pouze Lukavský a Flusser text překládali ve „zralém věku“, oba se s ním ale setkali v mládí a učaroval jim alespoň natolik, aby si ho pořídili (srov. vzpomínku R. Lukavského na dva výtisky Korneta v novomanželské knihovně), Flusser přímo hovoří o fascinaci textem, z lásky k Rilkevi (nikoli přímo ke Kornetovi) se vyznává Fikar.

Dobová podmíněnost obliby Korneta je zřetelná na skutečnosti, že všechny známé motivace překladatelů jsou vnitřní, „lidský faktor“ hrál rozhodující roli (nesmíme zapomínat, že skryté zůstávají motivace překladatelů předválečných i L. Kundery, mnoho není známo ani o motivacích R. Havla). R. Lukavského, J. Flussera, L. Fikara i Z. Hrona Kornet oslovoval, a to nejen obsahem, ale i formou. Současně na R. Lukavského, J. Flussera i Z. Hrona jednoznačně působil i nesouhlas s předchozími

²²⁹ Kvůli tomuto – obecně správnému – náhledu se však Z. Hron vyhnul jakékoli archaizaci i v odd. 0.

překlady, jejich ambicí bylo vystihnout kvality textu lépe, než se to podařilo ostatním. Pro Z. Hrona též nebylo bez významu, že překlad, který se mu líbil (Fikarův), již zastaral.

Z péče, kterou překladu věnovali Lukavský, Havel, Flusser i Hron (Lukavský překlad pořizoval několik let stejně jako Flusser, u Z. Hrona se doba započetí a dokončení překladu počítá na desetiletí stejně jako u R. Havla), lze usuzovat na snahu text přeložit co nejlépe. Ta zase ukazuje na explicitně nezmíněnou, ale pravděpodobně přítomnou „motivaci obtížností“, touhu naplnit svou překladatelskou ctižádost. Náznaky tohoto přístupu nacházíme v Lukavského i Flusserově vyzdvižení kvalit „rytmizované prózy“ a Hronově upozornění na bezpříznakový jazyk, který způsobuje potíže. Skutečnost, že Kornet obsahuje velké množství „překladatelských výzev“, pravděpodobně motivovala i R. Havla. Jen L. Fikar, zdá se, text překládal zejména pro silný estetický účinek, kterým na něj zapůsobil (z poválečných překladatelů také překlad dokončil jako nejmladší). Za nepřímý důkaz ambice text přeložit co nejlépe považujeme skutečnost, že od sebe překladatelé nepřejímali tvůrčí řešení (srov. závěr odd. 5.4.2).

Závěrem je třeba zmínit, že deklarovaný postoj Flusserův – a sice, že nechce „zakrývat Korneta fíkovým listem“ se příliš neshoduje s realitou jeho překladu. Lukavský zase vyzdvihuje prostinký jazyk Korneta a sám projevuje sklon poetizovat.

Mezi těmi, kteří se Kornetem zabývali, také není jediná žena. Je to náhoda, že Rilka do češtiny převáděli téměř výhradně muži (viz Příloha 2)? Má tato skutečnost nějakou souvislost např. s výše zmíněnou překladatelskou ctižádostí²³⁰ a také s nápadnou podobností motivů Korneta s těmi obsaženými v tzv. ženských románech (dnes i v některých typech filmů a seriálů)? Je možné, že si kýčovitost některých prvků Korneta překladatelé neuvědomovali tak palčivě, protože se s těmito žánry nikdy blíže nesetkali? Svou roli pravděpodobně hraje i to, že mužů-překladatelů v minulosti bylo více než žen.

²³⁰ Zde se nabízí možnost srovnání s překlady Poeova „Havrana“. Toho také překládali v naprosté většině muži, mezi šestnácti překladateli uvedenými v publikaci „Havran: šestnáct českých překladů“ (ed. R. Havel, Odeon 1985) je pouze jediná žena, D. Wagnerová.

7 Vývoj překladatelských metod

V této kapitole se pro období do první světové války opíráme zejména o zjištění J. Levého, publikovaná v práci „České teorie překladu“, a také o publikaci „Kapitoly z dějin českého překladu“ (ed. M. Hrala). Pro období poválečné se opíráme zejména o (v „Kapitolách“ uvedenou) stat’ J. Veselého. Do popisu vývoje překladatelských metod byly kromě poznatků z výše zmíněných publikací a poznatků zjištěných empiricky (především analýzou jednotlivých překladů) zapojeny také ohlasy překladů. Tato kapitola má za cíl zjistit, zda překlady Korneta mohou sloužit jako jakési zrcadlo proměny překladatelských metod v čase. Metodou se v této práci myslí celkový přístup k překladu propojující všechna řešení a činící překlad konzistentním.²³¹

7.1 Vývoj překladatelských metod ve 20. století

K obecnému vývoji překladatelských přístupů se vyjadřují zejména výše zmíněná díla Levého a Hraly. Vzhledem k časovému rozpětí doby vzniku zkoumaných překladů jsou relevantní zejména poznatky o překládání v meziválečném období a po druhé světové válce, pro svůj vliv na pozdější vývoj ale nesmí být opominuta ani situace na přelomu století. Proto s přehledem začínáme ještě ve století devatenáctém, zaměřujeme se zejména na informace týkající se zkoumaných překladů. Po období před druhou světovou válkou následují poznatky věnující se překladu poválečnému.

7.1.1 První polovina 20. století²³²

V sedmdesátých až devadesátých letech 19. století byl nejvýraznější postavou překladové literatury Jaroslav Vrchlický, jeho přístup k překladu inspiroval celou „školu“ tzv. lumírovských překladatelů. Vrchlický podřizoval detaily celku, dbal zejména na formu, na rozměr originálu, a jeho metoda vedla ke vzniku stylistických manýr.²³³ V téže době tvořil také J. V. Sládek, který se mnohem těsněji vázal na text a na rozdíl od Vrchlického dbal zejména o detail, jeho metoda zase vedla k přílišné doslovnosti a – ve snaze převést všechny odstíny významu – k prodlužování a „ředění“ textu.

Gigantický vliv Vrchlického, který přeložil nesmírné množství dramát a básnických děl, si vyžádal protireakci. Přišla v podobě České moderny, která na přelomu 19. a 20. století žádala zachování autorovy stylistické individuality.²³⁴ Zároveň zazníval požadavek na dodržování zvukové podoby rýmů (viz Lutinovův překlad Božské komedie se stejně znějícími rýmy), jelikož i ta vyjadřuje autorovu jedinečnost. Taková estetika samozřejmě překládání veršů příliš nepřála, zároveň ale

²³¹ Nejde jen o obecnou strategii, někdy nazývanou „instrumentální“ a „dokumentární“ překlad, nebo „volnější“ a „věrnější“ přístup, srov. též Levý 1996: 235 a volnost pojímanou jako nadřazování obecného jedinečnému a věrnost jako nadřazenost jedinečnému obecnému. Do našeho pojetí metod patří i specifitější překladatelské postupy a strategie.

²³² Tento oddíl vychází zejména z poznatků J. Levého (1996: 169–236).

²³³ Srov. Levý 1996: 169 nn.

²³⁴ Podobně žádal zachování individuálního stylu autora F. X. Šalda, ten ale současně kladl i požadavek, aby výsledný překlad byl uměleckým dílem.

panovala záliba v „básních v próze“ a ve volném verši. Tyto jevy souvisí také s novoromantismem (do něhož lze řadit Korneta), v českých zemích recipovaným na „široce pojatém pozadí symbolismu a dekadence“ (Vízdalová 2002: 153). Dále si je třeba uvědomit, že překládal kdekdo, slovy F. X. Šaldy: „Překládají žurnalisté, neumělci, filologové nebo i nefilologové, ochotníci. Překládají ve špatném výběru s hotovou a nespořádanou dychtivostí.“²³⁵

O první třetině 20. století ve vztahu k překladu leccos vypovídá i nepříliš zdařilý pokus založit r. 1911 „Sdružení překladatelské“ (brzy zaniklo); „Kruh překladatelů“ byl posléze založen až roku 1936. Zároveň se ale v periodických pravidelně objevovala kritika překladu, německé jazykové oblasti se věnovali zejména P. Eisner a K. Polák (Veselý 2002: 170, srov. též odd. 6.1 a autory recenzí). V této době se také etablovala tzv. „Fischerova škola“ (tento pojem je však třeba brát s rezervou, podobně jako u J. Vrchlického jde o postavu význačného překladatele, která měla velký vliv na další překladatele své doby, nešlo ale o formalizované uskupení). Ještě stále se jednalo o jakési období revize Vrchlického přístupu, hlavními hodnotami byly přirozenost, prostota a lidovost poezie (Levý 1996: 215), básník J. Hora dokonce k překládání řekl, že „Bylo třeba nedbatí české básnické řeči“ (ibid.: 217) – hledaly se nové přístupy. K těm patřila zásada kompenzace, vycházející ze substituční teorie U. von Wilamowitze-Moellendorfa a formulovaná právě Fischerem. Kompenzování díla ochuzeného na jednom místě obohacením jinde souviselo i s hledáním nových výrazových prostředků a sklonem k expresivitě, barvitosti. „Nebezpečím kompenzace je, že preferovaná stylistická hodnota se nejen zachová, ale někdy i přeexponuje,“ hodnotí tento přístup Levý (ibid.: 219).

Postupně získával na významu i ohled na čtenáře a snaha o ekvivalentní účinek přeloženého díla, celkově však Levý shrnuje, že se pevnou překladatelskou koncepcí řídili jen někteří význačnější překladatelé meziválečného období. I nadále se objevovalo velké množství nekvalifikovaných překladatelů, současně ne všichni meziváleční překladatelé sdíleli Fischerovy názory, někteří žádali větší reprodukční přesnost. V. Vlašínová naopak překladatelskou teorii z počátku 20. století charakterizuje jako překládání věrné, doslovné, využívající spisovný jazyk knižně-beletristický (1965: 49). Celkově v tomto období nicméně došlo k jednoznačnému uvolnění překladatelských přístupů, po důrazu České moderny na doslovnost a na jedinečné detaily se Fischerova škola snažila spíše o vyznění celku díla a, jak říká J. Veselý, o „překlad, jehož věrnost se manifestovala v srozumitelnosti hlavní ideje“ (2002: 171). Jen na okraj: Hádkův překlad Korneta je jako jediný zmíněný v přehledu I. Vízdalové (2002: 159), nijak ale není hodnocena metoda jeho překladu, charakterizován je pouze jako „baladický příběh“.

7.1.2 Druhá polovina 20. století

Nestor bádání o překladu, E. Nida, říká: „V 20. století jsme svědky radikální změny překladatelských zásad. Především se v tomto scvrkávajícím se světě vyvinula nová pojetí komunikace (...) sdělení, které nemá komunikativní funkci, je bezcenné (...) [mnozí] kladou velikou

²³⁵ Citováno v: Levý 1996: 203.

váhu na srozumitelnost.²³⁶ Dále postuluje: „Přestože se názory na překládání v různých obdobích a v různých zemích velmi změnily, dva základní sporné body, které se projevovaly větším či menším napětím, dosud zůstávají. Tyto základní teoretické rozdíly překladatelské lze formulovat jakožto dvě protikladné dvojice „polárních“ stanovisek. 1. doslovný překlad kontra volný a 2. důraz na formu kontra zaměření na obsah.“²³⁷ Nida tedy tvrdí, že základní problémy překladu zůstávají v podstatě stále tytéž (viz předchozí oddíl 7.1.1).

K překladu konkrétně z německé jazykové oblasti po roce 1945 se vyjadřuje zejména J. Veselý²³⁸, jeho zjištění lze shrnout následovně:

Bezprostředně po 2. světové válce je zřetelná averze vůči všemu německému, resp. pocházejícímu z německé jazykové oblasti. Jako „první vlaštovky“ jsou r. 1947 uvedeny překlady E. E. Kische; hrálo roli, že byl narozen v Praze (s tímto faktem jistě souvisí i obliba Rilkeho), dále byl vydáván E. M. Remarque, jehož jméno neznělo německy. Velký vliv na ediční politiku měl samozřejmě únor 1948 a změna režimu, vydáváni byli zejména „klasici“ literatury NDR.²³⁹ L. Kundera (jeho překlad Korneta vyšel r. 1958) mohl překlady vydávat jen do emigrace svého bratrance Milana (r. 1975), potom byly některé jeho práce (zejména B. Brecht) publikovány bez uvedení jména překladatele. Jisté uvolnění nastalo v 60. letech, z autorů ze západního Německa se ovšem uvedení dočkali pouze ti, kteří se zdáli být kritiky kapitalismu. V 70. letech „utáhla šrouby“ normalizace a vydávali se zejména klasické, vedle Goetha a Schillera např. realisté 19. století, a v 80. letech přišla perestrojka. Po revoluci se uvolnil dohled nad vydáváním literatury a překladů se vydává velké množství, kvalita však kolísá.

Stať J. Veselého se nezaměřuje na shrnutí překladatelských metod a strategií, jedná se čistě o obšírný historický přehled zaměřený na význačné osobnosti a konkrétní díla, v podstatě končící převratem v roce 1989. Autor se také nezmiňuje o překládání poezie.

Podobně je na ediční strategie zaměřená i kapitola E. Masnerové o poválečném překládání z anglické jazykové oblasti²⁴⁰, Masnerová nicméně přidává i důležitý postřeh týkající se jazykového konzervatismu padesátých let, zejména odklonu od využívání hovorového jazyka, slangu, dialektů a podobně. Masnerová k tomuto tématu cituje D. Steinovou:

„Právě překlady – a jazyk překladů – velmi podstatně nejen ovlivnily odbornou veřejnost, ale hlavně pomohly čtenářům překonat dosti značný konzervatismus ve vztahu k literatuře (...). Jazykové teorie z počátku padesátých let, tvrdě eliminující hovorový jazyk, dialekty a především slang či argot z literatury, našly poměrně příznivou odezvu u oné vrstvy čtenářů, která si zachovala téměř ‚obrozenecký‘ vztah k literatuře, zdůrazňující především její výchovnou a osvětovou působnost.“²⁴¹

²³⁶ Nida 1970: 66. Přel. J. Caha.

²³⁷ Nida 1970: 69. Přel. J. Caha. U Nidy se jedná o protiklad „form“ – „content“.

²³⁸ Veselý 2002: 179–184.

²³⁹ K recepci Rilke dále viz pozn. p. č. 206.

²⁴⁰ Hrala 2002: 71–75.

²⁴¹ Hrala 2002: 74.

K spisovnému a konzervativnímu jazyku se vyjadřuje i V. Vlašínová²⁴², která v roce 1965 hodnotila překlad z r. 1955 a s politováním konstatuje, že dílo „zůstalo v rovině spisovného knižního jazyka,“ a to navzdory „novému pojetí uměleckého jazyka“ a „nové překladatelské teorii“. Bohužel tyto nové přístupy Vlašínová charakterizuje jen velmi vágně jako „volné moderní tlumočení“ (1965: 50).

Výchovný význam překladů dále zmiňuje ve stati o překládání z ruštiny M. Hrala²⁴³, ten se zároveň snaží pojmenovat překladatelskou metodu; jeho slova také potvrzují předchozí postřeh o mizení hovorového jazyka z překladů. V podstatě lze shrnout, že popisuje celkovou nivelizaci, zprůměrovávání produkce, zejména v letech padesátých:

„O vlastní metodě překladu lze souhrnně a s jistým zjednodušením říci, že převládá respekt k originálu a u současné produkce někdy i tendence k zvýraznění politického nebo výchovného významu. S tím se spojovala i úzkostlivá snaha dodržovat normu spisovné češtiny a dokonce sjednocovat překlad určitých výrazů a slovních obrátů. Takové snažení (...) přispívalo spíše k průměrnosti a jazykové šedi textu (...).“²⁴⁴

Hrala dále popisuje uvolňování let šedesátých a „sblížení jazyka beletrie s hovorovou češtinou,“ upozorňuje na „zúženou estetickou normu sedmdesátých a osmdesátých let“ (2002: 239) a na to, že kvůli dnes nepřijatelné metodě překladu a – zastaralé – jazykové podobě mizí z knihoven velké množství dříve populárních překladů. Tento komentář dotýkající se devadesátých let uzavírá postřeh týkající se módních výkyvů a nálad ovlivňujících překlady nové, Hrala mezi tyto jevy řadí vulgarizaci textu a posuny ve významu.

Netoleranci vůči jazyku překladu zmiňuje i E. Masnerová, která říká, že „původní dílo domácí literatury akceptujeme i s jazykovou patinou doby jeho vzniku, od překladu čtenář očekává současný jazyk, stylisticky, výběrem jazykových prostředků různě modifikovaný“ (1995: 99). Masnerová také vidí vývoj překladatelství jako:

„(...) cestu od hlubšího poznání celé významové šíře lexikálních jednotek, idiomatiky a frazeologie k stále se prohlubujícímu vědomí funkčnosti stylových poloh a snaze se s nimi vyrovnat. (...) Schopnost využívat v odstíněné intenzitě prvky spisovné, hovorové i obecné češtiny je pro překladatele stále důležitější.“²⁴⁵

Její slova se dají vyložit jako posun od zaměření na lexikální jednotky (včetně frazémů) k práci s funkčním stylem celku textu (samozřejmě založené na hlubokém poznání jeho jednotlivých složek). Postrádáme však komplexní shrnutí metod a strategií daného období i jakýkoli nástin metod užívaných pro překlad poezie (konkrétní příklady překladatelských postupů v oblasti poezie lze nalézt např. v Levého „Umění překladu,“ ani ty ale nenahradí souhrnný přehled přístupů).

²⁴² Vlašínová 1965: 37–51.

²⁴³ Hrala 2002: 234–239.

²⁴⁴ Hrala 2002: 235–6.

²⁴⁵ Masnerová 1995: 103.

7.2 Metody užit²⁴⁶ v překladech Korneta

Hochel²⁴⁶ jako ideální způsob zjišťování invariantního minima tvořícího jednotlivé překladatelské metody doporučuje právě „rozbor překladov jedného diela prip. jedného autora“. Tímto způsobem je podle něj možné zjistit, „čo je v preklade výsledkom prekladateľskej metódy a čo výsledkom inštrukcií originálu“ (1984: 109). Jinak řečeno jde jednak o to, „čo je v preklade dôsledkom autoritatívnosti poetiky²⁴⁷ originálu, a jednak [o] to, čo v ňom predstavuje skonvencionalizované prekladateľské riešenia (klišé)“ (ibid.: 108). Po vydestilování těchto prvků zůstane kvintesence překladatelské metody. Zároveň Hochel upozorňuje, že dějiny překladu chápáné jako vývoj překladatelských metod kladou značnou překážku jednoznačné periodizaci, různé překladatelské koncepce totiž existují současně a neodpovídají např. periodizaci literárněvědné.

Na další potíž související s extrahováním překladatelských metod upozorňuje Ďurišin (1968; 1969), který se zaměřuje na vztahovou funkci překladu, na to, že překlad je jedním z projevů meziliterárního soužití a literární dění dané doby zásadním způsobem podmiňuje překladatelskou poetiku. Ďurišin proto doporučuje překlady zařazovat do vývojové řady domácí literatury, předejde se tak opomenutí meziliterárních souvislostí.

Na zohlednění Ďurišinoва požadavku v této práci bohužel není prostor, zařadit Korneta do vztahu s dobovou poetikou platnou pro původní tvorbu je téma na další výzkum. Přinejmenším zčásti se nicméně dobová poetika promítá do ohlasů na překlady popsaných v 6. kapitole, vypovídají o ní i postoje samotných překladatelů (podkapitola 6.2.2). V souladu s Hochel^{em} nyní přistoupíme k popisu jádra překladatelských metod zvolených pro překlad Korneta.

Nejprve je třeba zmínit „instrukce originálu“, projevující se v následujících aspektech překladu: Všichni překladatelé alespoň občas elidovali přísudky a využívali nefinitní tvary sloves, stejně tak se žádný překladatel nevyhnul alespoň občasné konkretizaci či zvýšení lexikální expresivity. Výchozí text obsahuje několik poetismů, stejně tak i všechny překlady. Originál také dává velmi nejasné instrukce vzhledem k sémantice některých míst, což se promítá do formulačních neobratností nebo naopak doplňování (a interpretování).

Vysledované tendence lze rozčlenit následovně:

Od doslovnosti (Fišer, Maralík, Havel, místy též Kundera a Hádek) **k interpretaci** (od nedůsledné interpretace Hádkovy k často interpretujícímu Fikarovi, Lukavskému, Flusserovi a Hronovi).

Od nesrozumitelnosti (Fišer, Hádek, místy i Hron) **ke zkrášlování, resp. poetizaci** (Fikar, Kundera, Flusser i Lukavský).

Od lpění na jednotlivých slovech (zejména Fišer, ale i Maralík či Havel) **k jejich ubírání i doplňování** (místy Hádek, pak zejména Fikar, Lukavský a Flusser).

²⁴⁶ Hochel¹⁹⁸⁹: 105–111.

²⁴⁷ Poetikou se v tomto pojetí rozumí „souhrn uměleckých prostředků, jimiž se řídí buď tvorba jednotlivých autorů, nebo celých literárních směrů a škol“ (Karpatský 1997: 397).

Celkově je zřejmé, že pro překladatele předválečné platí orientace na detail, drží se jednotlivých slov a nijak zvlášť nekompensují ztrátu zvukové stránky Korneta. Použijeme-li Nidovo výše zmíněné dělení, orientují se na doslovný převod a na obsah. Z ohlasů a recenzí je zřejmé, že tento přístup nebyl v souladu s dobovou normou, reakce na překlady Rilka nežádají doslovnost, ale vystižení originálu. Zároveň není možné přístup předválečných překladatelů nazývat metodou, jedná se spíš o projevy překladatelské nezkušenosti. Na jistý diletantismus poukazuje i skutečnost, že jejich překladům není věnována téměř žádná pozornost odborné veřejnosti. Tato zjištění jsou v souladu s konstatováními z oddílu 7.1.1 ohledně překládání v první polovině 20. století.

Zajímavější je zkoumání postupů užitých překladateli poválečnými. Zejména u L. Fikara, R. Lukavského, R. Havla, J. Flussera a Z. Hrona lze vysledovat konsekventní metodu; Kundera se sice řadí mezi poválečný volnější přístup umožňující doplňování výrazů, ale překlad přinejmenším místy působí chvatným a nedotaženým dojmem, nikoli jako výsledek promyšlené volby.

Konkrétně lze říci, že Fikar, Lukavský i Flusser poetizují, a to zejména ve výrazech doplněných kvůli zvukomalbě, případně v důsledku slovosledných inverzí. Již se orientují na celek díla (viz rozpoznání významu eufonie), nevyužívají ale různé funkční styly a až na Flusserovo *jakej – takovej* (odd. 7) a občasný výraz na pomezí hovorovosti (*blond'atý*, odd. 7, *mlátit dveřmi*, odd. 22) se omezují na spisovný, knižní jazyk (nepřevádějí ani vulgarismus *děvky*). Toto zjištění odpovídá v odd. 7.1.2 uvedenému opomíjení jiných než spisovných rejstříků a zúžení estetické normy (některé výrazy se do ní nevešly). Celková orientace na formu je provázena volnějším přístupem, snahou pravděpodobně bylo vytvořit svébytné umělecké dílo. O tom, že tyto překlady odpovídaly dobovému vkusu svědčí jejich úspěšnost: všechny se dočkaly reedice (je třeba říci, že nové vydání L. Fikara z r. 2001 nejspíš iniciovali M. Fikar a Z. Hron, příslušníci poválečné generace). J. Flusserovi nicméně v recenzi bylo vytknuto zjemňování: jím zvolená metoda začala být pocíťována jako nevhodná.

Havel i Hron zvolili jinou metodu, oba se snažili zachovat Rilkovo bezpříznakové lexikum a soustředili se na zachování zvukomalby pomocí aliterace, konsonance a asonance. Stejně jako Fikar, Lukavský a Flusser si byli vědomi významu formy pro vyznění díla, za stejně významný prvek však nejspíš považovali i nepřítomnost poetických klišé a jistou strohost originálu. Oba také zachovávají vulgarismus *děvky* (srov. výše s Hralovým postřehem týkajícím se vulgarizace překladu) a Hron volí sice běžné, ale dosti expresivní lexikum. Havlův překlad bohužel vyšel pouze jako součást velkého výboru z jeho překladatelského díla („Utajené překlady“), navíc dvacet let po dokončení. Hronův překlad zase nikdy nebyl přístupný širší veřejnosti. Neexistují na ně proto téměř žádné ohlasy, přinejmenším Hronův přístup se ale shoduje s požadavkem E. Masnerové po větším využití funkčních stylů: ač nevyužívá hovorové koncovky jako Flusser, nacházíme u něj značné množství spíše hovorových germanismů a expresivních výrazů a zachovává neurčitá a odkazovací zájmena (vyšší míra *deixe* je pro hovorový styl typická). Hronův překlad se na druhou stranu vyznačuje i velkým množstvím nepochopení a sémantických chyb, více jich bylo pouze v překladech K. Hádky a J. J. Fišera.

7.3 Shrnutí

Zdá se, že na předválečné překlady platí Šaldův povzdech, že překládá kdekdo. Vezmeme-li v úvahu nízký věk K. Hádky a M. Maralíky (19 a 23 let) a jejich pravděpodobně nulové zkušenosti s překladem rozsáhlejšího uměleckého textu, není překvapivé, že jejich překladům chybí koncepce a postrádají důležité kvality obsažené v originálu. Fišer zase jednoznačně měl vlastní spisovatelské i básnické ambice (viz jeho díla uvedená v části 5.3.2) i jisté zkušenosti, zcela mu ale chybělo pochopení pro důležité vlastnosti originálu, navíc byl v zajetí doslovného přístupu k překladu.

Poválečné překlady tvoří dvě skupiny: mezi **poetizující** překlady patří převody L. Fikara, J. Flussera, R. Lukavského i L. Kundery, naopak **bezpríznačkovost lexika** zachovávající překlady R. Havla a Z. Hrona (občasným poetismům se ale vzhledem k charakteru originálu tyto překladatelé také nevyhnou. Prvně jmenovaní překladatelé se také soustřeďují na plné vnitřní a koncové rýmy, Havel s Hronem využívají jako prostředky zvukomalby především asonanci a aliteraci. Přístup všech poválečných překladatelů však je dost volný na to, aby doplňovali či měnili výrazy kvůli zvukomalbě (zejména rýmu), taktéž interpretují (zejména nesrozumitelná či dvojznačná místa). Celkově si všichni jsou vědomi významu formy pro estetický účinek Korneta, téměř ale nevyužívají různé funkční styly (navzdory hovorovosti některých částí originálu) a omezují se na spisovný, knižní jazyk. Jeho hegemonii narušují jen dvě Flusserovy nespisovné koncovky a Hronovo expresivní lexikum blízké se hovorovým výrazům.

Tato zjištění jsou v souladu s popisem překladatelských norem založeným na excerpci dostupné literatury; poválečná metoda je volnější, umožňuje interpretaci, výběr konkrétních jazykových prostředků je však i nadále svázaný značnou spisovností. Tyto závěry odpovídají také zjištěním M. Otterové, která analyzovala překlady Rilkových „Sonetů Orfeovi“, tedy básně téhož autora, navíc překládané ve stejném časovém období (viz Příloha č. 2). M. Otterová dochází k následujícím závěrům: „V českých překladech se jazyk *Sonetů* stává patetickým, květnatým, nabubřelým, hermetickým nebo dokonce rozpustilým, každopádně se ale ve všech případech – snad s výjimkou Bablera – vzdaluje od původního, poměrně neutrálního tónu předlohy.“²⁴⁸ Interpretující překlady podle jejích zjištění patřily mezi ty spíše pozdější (Renč, 1944, a Pokorný, 1966), zároveň tento závěr nelze zevšeobecňovat, neboť např. překlad Vítkův z r. 2003 neinterpretuje. Další výraznou charakteristikou bylo konvencionalizování překladů, související s výše popsáním posunem stylu.²⁴⁹

Poslední kvalitou, která podle Otterové spojuje šest překladatelů Rilkových „Sonetů“, je „lhostejnost k rilkovskému bádání“ (ibid.: 145). Tato zmínka je podnětná i pro přístup kornetovských překladatelů, z autorské předmluvy je hlubší obeznámení s problematikou Korneta patrné pouze u J. Flussera. Jak již bylo zmíněno, ani prof. M. Nekula²⁵⁰ ve své recenzi nezpochybnil literární

²⁴⁸ Otterová 2008: 145.

²⁴⁹ Dalšími kategoriemi M. Otterové, a sice „zvukový“ a „slovní“ překlad, se pravděpodobně myslí důraz na zvukovou a lexikální stránku textu, dále uvádí kategorie „objasňující“ a „zatemňující“ překlad.

²⁵⁰ Prof. M. Nekula jako bohemista a germanista působil na Masarykově univerzitě v Brně, nyní vyučuje v Regensburgu a Passau.

hodnotu Kornetovu; celá česká recepce zůstala „neposkvrněná“ německou problematizací tohoto Rilkeova „hříchu mládí“, resp. *Jugenddichtung*.

Samozřejmě nejde jen o nepoučenost v oblasti recepce výchozího textu, základní charakteristiky Kornetova lexika a syntaxe jsou obsaženy již v článku F. Wittmera z r. 1929 a ze zvolených překladatelských metod vyplývá, že s nimi mohl být obeznámen pouze R. Havel a Z. Hron (jako nejpravděpodobnější se však jeví, že tito překladatelé k týmž závěrům došli vlastním rozborem textu).

Mohou tedy překlady Korneta sloužit jako zrcadlo proměny metod? V období před druhou světovou válkou kvůli nekompetentnosti jednotlivých překladatelů bohužel spíše nikoli, v druhé polovině 20. století jistý směr ukazují překlady J. Flussera a Z. Hrona. Na druhou stranu populární překlad R. Lukavského sice interpretuje obtížná místa, zvolené jazykové prostředky i metoda překladu ale jsou spíše konvenční, podobně jako překlad Flusserův (nivelizace může souviset s daným žánrem, zařazení Korneta mezi lyriku pravděpodobně výrazně ovlivnilo přístup překladatelů). U obou překladatelů úctu vzbuzuje především péče, kterou věnovali každé jednotlivé větě i výrazu, jejich převody se vyznačují také velkou rytmičností a celkovou hudebností.

Obecnější závěry ohledně proměn překladatelských metod dále ztěžuje nejen nepřítomnost popisu překladatelských metod pro poezii, ale i skutečnost, že Havel i Hron své překlady započali dlouho před dokončením, Havel během 2. světové války, Hron začátkem let sedmdesátých, první publikovaná verze Hronova překladu z r. 1986 je navíc velmi podobná verzi finální. Ani Hronův překlad tedy není natolik současný, jak by se mohlo zdát.

8 Závěr

Tato práce zasazuje devět překladů básně R. M. Rilke nazvané „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ do co nejširších souvislostí. Vedle podrobné obsahové i formální analýzy originálu i rozboru a porovnání překladů se věnuje osobnostem překladatelů a jejich recepci textu i jejich motivacím pro pořízení překladu, stejně jako dalším ohlasům zkoumaného díla v prostředí vysílající i přijímající kultury.

Prováděný výzkum hledá odpověď na tři otázky. Ptá se po příčinách vzniku této překladové série, po rozdílech v recepci výchozího textu v kultuře vysílající a přijímající, zejména však hledá překladatelské metody uplatněné v jednotlivých překladech; na jejich základě chce ukázat vývoj překladatelských metod v překládání poezie do češtiny v průběhu 20. století. Vedle toho chce přispět k poznání jazyka překladů poezie v popisovaných časových obdobích. Tato práce také poskytuje přehled všech známých překladů „Korneta“.

Stěžejní část práce tvoří deskriptivní analýza výchozího textu a jeho překladů, z ní jsou vyvozovány závěry týkající se překladatelských metod. V oddílech zabývajících se překladatelskými motivacemi jsou vedle zmínek z tisku shromážděny osobní výpovědi překladatelů či jejich rodinných příslušníků. Stati zabývajících se odbornou recepcí jsou založené zejména na rešerši v dobových literárních periodících.

Podařilo se dojít k následujícím závěrům:

Motivací pro překlad byl většinou překladatelů pozitivní vztah k textu; „Kornet“ je oslovil nejen obsahově, ale i formou (výchozí text se vyznačuje rytizovanou prózou a velkým množstvím prostředků zvukomalby). Přinejmenším čtyři překladatele motivovala právě i ctižádost zvládnout převod formálně náročného textu, jmenovitě R. Lukavský, J. Flusser a Z. Hron pak byli k překladu motivováni také nesouhlasem s předchozími realizacemi Korneta. Neznámé zůstaly motivace předválečných překladatelů a L. Kundery.

V oblasti recepce je patrný hluboký rozpor mezi postojem české a německé odborné veřejnosti. V Čechách je dílo bez výjimky přijímáno jako umělecky hodnotné, v německé germanistice je přitom jeho význam umenšován, odkazuje se k němu často jako ke „kýči“ a je zkoumáno spíše kvůli masové popularitě, jíž se v minulosti těšilo, jako představitel fenoménu „kultovní kniha“. Vzhledem k historickému zneužití (zejména za 2. světové války) je v německojazyčné oblasti obsah díla považován i za eticky sporný.

Z hlediska metod lze překlady rozdělit na ty z období před druhou světovou válkou a na překlady poválečné. Překladatelé z prvního období (Hádek, Fišer a Maralík) jsou velmi doslovní a téměř neinterpretují, také jen zřídka do textu doplňují nové výrazy (např. kvůli eufonii). Všichni pováleční překladatelé se od těch předválečných liší právě rozpoznáním významu zvukových kvalit pro estetický účinek „Korneta“, fonologické aspekty všichni alespoň místy nadřazují obsahu. Dalším výrazným znakem je skutečnost, že velká skupina poválečných překladatelů (Fikar, Kundera,

Lukavský, Flusser) v překladu využívá konvencionalizující básnické obraty a poetizující lexikum. Druhá skupina poválečných překladatelů (Havel a Hron) více dbá na zachování lexikální bezpříznakovosti, zejména Hronův překlad však obsahuje velké množství sémantických chyb (podobně jako překlady předválečné).

S vývojem překladatelských metod od předválečné doslovnosti až nesrozumitelnosti k interpretaci, doplňování a poetizaci souvisí také využívání funkčních stylů. Navzdory hovorovým prvkům originálu byla jistá tendence k volbě obecně českého až hovorového lexika identifikovaná pouze ve dvou nejmladších překladech. Odklon od zaměření výhradně na spisovný jazyk by byl v souladu s obecnými překladatelskými tendencemi, překlady Korneta ho však pouze naznačují. Vyvození jednoznačnějších závěrů týkajících se vývoje překladatelských metod dále ztěžuje obtížná datace některých překladů dokončených několik desetiletí po započetí díla. Míra změn mezi první a poslední verzí přitom není známá.

Porovnání překladů dále potvrdilo, že jednotliví překladatelé nepřejímali předchozí řešení v nepřipustné míře, přílišná závislost na Hádkově překladu byla místy konstatovaná pouze u J. J. Fišera. Ve všech překladech se vyskytla zdařilá a tvůrčí řešení.

Výhled do budoucna

Vhodné by bylo tendence popsané u jednotlivých překladů alespoň zčásti kvantifikovat, k tomu by bylo možné využít metodu I. Sorvaliové (1994), která se zaměřuje na zjišťování shody mezi překlady. V úvahu připadá např. analýza rozložení slovních druhů či stylového zařazení lexika v různých překladech.

Doplňující údaje k překladu R. Lukavského by mohl obsahovat archiv Violy, bohužel však není přístupný veřejnosti. Další podrobnosti týkající se Maralíkova překladu by mohly být k nalezení v archivu UK.

Tématem pro další výzkum je i vztah překladů „Korneta“ k dobové poetice platné pro původní tvorbu (v případě „Korneta“ je třeba zkoumat především básně v próze a lyrizující prózu), stejně tak by bylo podnětné srovnání s ohlasy na jiná Rilkova díla, např. na překlady „Sonetů Orfeovi“ (zde by bylo možné navázat na práci M. Otterové, 2008).

Prostor je i pro další pátrání po překladech. V. Justl v knižním rozhovoru „Ozvuky času“ říká, že možná existuje překlad „Korneta“ od Jaroslava Krále, který byl dramaturgem v Liberci a potom jednu chvíli v Národním divadle (2007: 200). Dále Hanuš Karlach do svého výboru „...A na ochozech smrt jsi viděl stát“ (1990) zahrnul svůj překlad oddílu 14, nicméně vycházel z první verze z roku 1899 a tuto Rilkem výrazně měněnou část nemělo smysl porovnávat s ostatními zkoumanými překlady. Je možné, že H. Karlach překládal i větší část Korneta.

Zajímavé by také bylo podrobně porovnat Hronův překlad z roku 1986 s finální verzí publikovanou roku 2004, stejně tak existuje několik přípravných verzí překladu J. Flussera.

Zusammenfassung

Diese Arbeit analysiert und kontextualisiert neun Übersetzungen eines Werkes R. M. Rilkes namens „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“. Der Text beinhaltet eine ausführliche inhaltliche und formale Analyse des Originals sowie eine Analyse der Übersetzungen und deren Vergleich. Weiterhin wird in dem Text auf die Persönlichkeiten der Übersetzer eingegangen, auf ihre Wahrnehmung des Originals und auf ihre Motivationen für die Übersetzung. Genauso wird auch die Wahrnehmung des Originaltextes und der Übersetzungen in der Ausgangs- wie auch in der Zielkultur untersucht.

Die Arbeit sucht die Antworten auf drei Fragen. Sie fragt nach den Ursachen für die Entstehung dieser Übersetzungsserie, nach den Unterschieden in der Rezeption des Ausgangstextes in der Sender- und Empfängerkultur, vor allem fragt sie aber nach den in den einzelnen Übersetzungen angewandten Übersetzungsmethoden. Die identifizierten Methoden werden mit der Entwicklung der Übersetzungsmethoden ins Tschechische im Laufe des 20. Jahrhunderts in Verbindung gebracht. Des Weiteren will die Arbeit einen Beitrag zur besseren Kenntnis der Sprache der Übersetzungen in den untersuchten Epochen leisten. Es wird außerdem ein Überblick über alle bekannten „Cornet“-Übersetzungen gegeben.

Die Basis der Arbeit bildet die deskriptive Analyse des Ausgangstextes und der Übersetzungen. Aus ihr werden Schlussfolgerungen hinsichtlich der Übersetzungsmethoden gezogen. In den Abschnitten, die sich mit der Motivation der Übersetzer beschäftigen, sind neben recherchierten Erwähnungen in der Presse auch persönliche Aussagen der Übersetzer oder ihrer Familienangehörigen aufgeführt. Im Allgemeinen geht die Analyse der Wahrnehmung aus einer Recherche in der zeitgenössischen Presse hervor.

Es wurden die nachstehenden Schlussfolgerungen gezogen:

Die meisten Übersetzer wurden durch ihre positive Beziehung zum „Cornet“ zur Übersetzung motiviert, sie schätzten den Inhalt wie auch die Form des Ausgangstextes (v. a. dessen „rhythmisierte Prosa“ und die hohe Anzahl von Mitteln der Euphonie). Mindestens vier Übersetzer wurden durch ihren Ehrgeiz motiviert, diesen formal anspruchsvollen Text erfolgreich zu übertragen; R. Lukavský, J. Flusser und Z. Hron wurden auch durch ihre Unzufriedenheit mit den vorherigen Übersetzungen angespornt.

Was die Wahrnehmung angeht, so ist ein tiefer Widerspruch zwischen der Einstellung der deutschen und der tschechischen Fachwelt zu beobachten. Im tschechischen Raum wird „Cornet“ als ein künstlerisches Werk akzeptiert, im deutschen Diskurs wird die Bedeutung dieses Werkes jedoch sehr wenig geschätzt, oft wird es als „Kitsch“ bezeichnet und untersucht wird es meistens nur als ein Repräsentant des Phänomens der Kultbücher. Da „Cornet“ in der Vergangenheit, besonders zur Zeit des zweiten Weltkrieges, zu Propagandazwecken missbraucht wurde, wird heute auch sein Inhalt im deutschsprachigen Raum als ethisch problematisch angesehen.

Bezüglich der Methoden können die Übersetzungen in zwei Gruppen unterteilt werden, nämlich in die, die vor dem zweiten Weltkrieg erschienen sind und in die, die danach entstanden. Die erste Übersetzergruppe (Hádek, Fišer a Maralík) wählte eine wortwörtliche Methode und interpretierte kaum. Nur selten wurden diese Übersetzungen durch neue Ausdrücke ergänzt (z. B. des Reimes wegen). Alle Nachkriegsübersetzer unterscheiden sich wegen ihres phonologischen Verständnisses des „Cornets“ von dieser Herangehensweise. Sie alle zogen zumindest stellenweise den Wohlklang der Semantik vor. Ein weiterer markanter Aspekt der Nachkriegsübersetzungen ist die Tatsache, dass in ihnen häufig von poetisierenden Lexemen („Poetismen“) und konventionalisierenden Redewendungen Gebrauch gemacht wird. Dies gilt für die Übersetzungen von Fikar, Kundera, Lukavský und Flusser. Die zwei anderen Nachkriegsübersetzer (Havel und Hron) hielten sich an der unmarkierten Lexik des Originals fest. Es muss jedoch angemerkt werden, dass Hrons Übersetzung eine sehr große Anzahl von Fehlern aufweist (ähnlich der Anzahl von Fehlern in den Vorkriegsübersetzungen).

Im Zusammenhang mit der Entwicklung der Übersetzungsmethoden von Wortwörtlichkeit und vom Durchscheinen des Originals zur Interpretation, Ergänzungen und Poetisierung steht auch der Gebrauch von Funktionsstilen. Trotz des Vorhandenseins von umgangssprachlichen Merkmalen im Original konnte eine gewisse Tendenz zur Wahl von allgemein gebräuchlichen oder sogar umgangssprachlichen sprachlichen Mitteln erst in den zwei letzten Übersetzungen festgestellt werden. Eine Abwendung vom rein gehobenen Sprachstil wäre im Einklang mit der allgemeinen Tendenz, die in Übersetzungen beobachtet wird. Die analysierten Übersetzungen bestätigen aber eine solche Tendenz nicht, sie deuten sie nur an. Es ist unmöglich, handfeste Schlussfolgerungen zu ziehen, weil die Datierung der Übersetzungen durch eine große Zeitspanne zwischen Beginn und Abschluss der Übersetzung erschwert wird, es handelt sich z. T. um Jahrzehnte. Es ist dabei nicht bekannt, wie gravierend die Änderungen im Laufe der Zeit waren.

Ein Vergleich der Übersetzungen hat auch bestätigt, dass alle Übersetzer selbstständig gearbeitet haben. Eine viel zu große Abhängigkeit von dem vorherigen Übersetzer konnte stellenweise nur bei J. J. Fišer festgestellt werden. Alle Übersetzungen enthalten gelungene und kreative Übersetzungslösungen.

9 Použité zdroje

Primární literatura

Rilke, R. M.: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. In: Simon, W. (ed.), *Rainer Maria Rilke. Die Weise von Liebe und Tod. Texte und Dokumente*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974. První vydání v nakladatelství Insel r. 1912.

Rilke, R. M.: *O lásce a smrti korneta Křištofa Rilke*. [s. l.]: Juventus, 1914, přel. Karel Hádek. Nákladem literárního fondu „Kola spisovatelů“. Přeloženo 1913.

Rilke, R. M.: *Píseň o lásce a smrti korneta Křištofa Rilke*. Praha: F. Svoboda a Solař R., 1927, přel. J. J. Fišer. Vlastní jméno překladatele: Jan Jaroslav Lehovec.

Rilke, R. M.: Píseň o lásce a smrti korneta Křištofa Rilkeho. Přel. Milan Maralík. In: *Česko-německé překládání Teorie a praxe*, soukr. tisk vydaný Spolkem posluchačů filosofie Karlovy univerzity, 1935.

Rilke, R. M.: Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka. Přel. Rudolf Havel. In: Havlová, F. a Justl, V. (eds.), *Utajené překlady*. Praha: Torst 1996, s. 54–81.

Rilke, R. M.: *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*. Praha: Naše Vojsko, 1958, přel. Ludvík Kundera.

Rilke, R. M.: *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*. Praha: Vyšehrad, ²1971, přel. Radovan Lukavský. První vydání 1969.

Rilke, R. M.: *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*. Praha: Primus, ²2002, přel. Jindřich Flusser. První vydání 1994.

Rilke, R. M.: Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka. In: *Na horách srdce*. Praha: BB art: ²2001, přeložil Ladislav Fikar. První vydání 1949, Fr. Borový, edice Epilion.

Rilke, R. M.: Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka, soukromý tisk: Praha-Vinoř, ²2004, přel. Zdeněk Hron. První vydání VŠUP, 1986.

Sekundární literatura

Translatologie

Đurišin, D.: Otázky porovnávacieho skúmania literatúr a analýza prekladateľskej metódy. In: *Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů*, Praha: Academia, 1968, s. 389–396.

Đurišin, D.: Preklad z porovnávacieho aspektu. *Dialog* 12, č. 1, 1969, s. 97–108.

Gürçağlar, Ş. T.: Retranslation. In: Baker, M. – Saldanha, G. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation*, New York: Routledge, ²2009, s. 233–236.

Hocheľ, B.: Metodologické problémy výskumu dejín prekladu. In: *AUC – Philologica 4–5, Translatologica Pragensia I*, 1984, s. 105–111.

Chejnová, A. *Vícenásobné překlady a zastarávání překladu: Nástin problematiky jako podkladový materiál pro dizertační práci „Historie českých překladů z díla Edgara Allana Poea“*. Nepublikovaný rukopis. Praha: FF UK, Ústav translatologie, 2009, 17 stran.

Jürgensen, R. *Die deutschen Übersetzungen der >Astrée< des Honoré d'Urfé*. Tübingen: Niemeyer, 1990.

Hrala, M. (ed.): *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum, 2002.

Lefevere, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge, 1992.

Levý, Jiří: *České teorie překladu*. Díl I., Praha: Ivo Železný, 1996.

Levý, J.: *Umění překladu*. Panorama: Praha, 1983. Texty z němčiny přeložil K. Hausenblas.

Masnerová, E.: Postřehy z historie překladu umělecké prózy. In: *Translatologica pragensia VI*, Praha: Univerzita Karlova, 1995, s. 99–103.

Nida, E.: Překladatelská tradice v západním světě. Přel. J. Caha. In: *Překlad literárního díla*, ed. Čermák J. et al. Odeon: Praha, 1970, s. 51–81

Nord, Ch.: *Textanalyse und Übersetzen*. Tübingen: Julius Groos, ⁴2009. 4., überarbeitete Auflage.

Popovič, A.: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1974.

Pym, Anthony: *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998

Reiß, K.: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. Max Huber: München, 1971

Sorvali, I.: On Criticizing the Different Translations of one Original Text. In: *Miscellany on Translation Criticism*, red. M. Hrala, Praha: Karlova univerzita, 1994, s. 99–110.

Susam-Sarajeva, Ş. Multiple-entry visa to travelling theory: Retranslations of literary and cultural theories. *Target 15*, 2003, č. 1, s. 1–36.

Toury, G.: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins, 1995.

Venuti, L.: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

Veselý, J.: České překlady z německy psané literatury. Výhled do období po roce 1945. In: *Kapitoly z dějin českého překladu*, ed. M. Hrala, Praha: Karolinum, 2002, s. 179–184.

Vízdalová, I.: České překlady z německy psané literatury. 1890–1918. In: *Kapitoly z dějin českého překladu*, ed. M. Hrala, Praha: Karolinum, 2002, s. 144–161.

Vlašínová, V.: K dobové podmíněnosti překladatelských metod; in: *Dialog 9*, 1965, č. 4, s. 37–51.

K dílu R. M. Rilke a k překladům Korneta

von Bomhard, B. (ed.): *Rainer Maria Rilke – Katharina Kippenberg. Briefwechsel*. Wiesbaden: Insel Verlag, 1954.

Braungart, W.: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. In: M. Engel (ed.), *Rilke – Handbuch*. Weimar: J. B. Metzler, 2004.

- Demetz, P.: *René. Pražská léta Rainera Marii Rilka*. Přel. L. Nezdařil. Praha: Aula, 1998.
- Dr.h.c. Radovan Lukavský. Akademie múzických umění v Praze, 2005.
- Freedman, R.: *Rainer Maria Rilke. Der Meister. 1906 bis 1926*. Přel. Curdin Ebner. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2002.
- Christ, W.: *Rilkes „Cornet“ – Dechiffrierung einer geheimen Urkunde*. Inning: Verlagsgemeinschaft Anarche Nr. 127, 1996.
- Justl, V. – Holý, J.: *Vladimír Justl: Ozvuky času*. Akropolis: Praha, 2007.
- Justl, V.: Osobnost: doslov Vladimíra Justla. In: Rilke, R. M., *Utajené překlady*. Přel. R. Havel, Praha: Torst, 1996, s. 220–224.
- Karlach, H.: Rilke – básník plodných nejistot. In: Rilke, R. M., *...A na ochozech smrt jsi viděl stát*. ed. H. Karlach. Praha: Československý spisovatel, 1990, 301–347. Doslov k výboru.
- Krüger, B.: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Buchkult und Kultbuch in den Weltkriegen. *Paraplui* 3 [online], 1997–1998. Dostupné z: <<http://paraplui.de/archiv/unkultur/cornet/index.html#NoteBase1>>, staženo 12. 4. 2010.
- Kučera, P.: *Problémy slovanské recepce díla R. M. Rilka*. Plzeň: Západočeská univerzita 2008.
- Lukavská, K.: *Rozhovory s dědečkem*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005.
- Mandić, M.: *Das Unbegreiflichste der Macht: Zur Genese und Wirkungsweise der politischen Imaginationen um 1900*. Konstanz: Universität Konstanz, 2005. Magisterská práce. Dostupné z: <<http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2006/1761/pdf/MandicM.pdf>>, staženo 16. 7. 2010.
- Mandić, M.: Krieg und Gartenpartys. Oberflächen des Politischen bei Rainer Maria Rilke. *Arcadia – International Journal for Literary Studies* 43, 2008, č. 1, s. 158–203.
- Mayerhöfer, H.: Motivgeschichtliche Untersuchungen zu R. M. Rilkes ‘Cornet’. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 1973, 2, s. 59–74.
- Möller, H.: Ein Deutscher offenbar. In: Heep, H. (ed.), *Unreading Rilke*. Peter Lang, 2001, s. 35–42.
- Obec překladatelů: *Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945*. Dostupné z: <<http://www.obecprekladatelů.cz>>, staženo 16. 4. 2010.
- Och, G.: Der Cornet im Tornister – zur Rezeption literarischer Kultbücher. In: Freiburg, R. – Markus, M. – Spiller, R. (eds.), *Kultbücher*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, 31–44.
- Otterová, M.: *Die Übersetzungen von Rilkes „Sonette an Orpheus“ ins Tschechische*. Diplomní práce, FF UK, 2008.
- Richterová, O.: *Vývoj překladatelských metod na příkladu Písně o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*. Diplomní práce, FF UK, 2010.
- Rokyta, H.: Das Schloß im „Cornet“ von Rainer Maria Rilke. Ein realiengeschichtlicher Beitrag zur Deutung des „Cornet“. In: Goldstücker, E. (ed.), *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur*. Prag – Berlin: Academia – Luchterhand, 1967, s. 215–224.
- Roreček, E.: *Estetická interpretace lásky a smrti se zřetelem k dílům Hölderlina a Rilka*. Brno: FF MU, 2008. Disertační práce. Dostupné z: <is.muni.cz/th/12252/ff_d/DISERTACE_ESTETIKA.doc>, staženo 20. 6. 2010.

Schnack, F. – Scharffenbeck, R. (eds.): *Rainer Maria Rilke. Briefwechsel mit Anton Kippenberg*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1995. 2 Bände.

Simon, W.: Philologische Untersuchungen zu R. M. Rilkes 'Cornet'. *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 1973, č. 2, s. 26–58.

Simon, W. (ed.): *Rainer Maria Rilke. Die Weise von Liebe und Tod*. Texte und Dokumente. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974.

Skála, E.: Rilkův vztah k české literatuře a malířství. In: Bláhová, A. (ed.), *Rilke: Evropský básník z Prahy*. Jihlava: H & H, 1996, s. 55–70.

Stromšík, J.: Rilke a Češi. In: *Kontext, překlad, hranice*. Praha: FF UK, 1996, s. 123–144.

Syrová, Š.: *Problematika českých překladů próz R. M. Rilka z hlediska autorké poetiky*. Praha: FF UK, 2001. Diplomní práce.

Theel, R.: „Alphabet des Unheils“. Rilke, der Krieg, die „poetische Mobilmachung“ und der *Cornet*. *Blätter der Rilke Gesellschaft*, 1994, H. 20, S. 87–116.

Wagner-Egelhaaf, M.: Kultbuch und Buchkult. Die Ästhetik des Ichs in Rilkes 'Cornet'. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 107, 1988, s. 541–556.

Walther, P.: Wie ein Fähnrich zum Feldwebel wird. *Weimarer Beiträge*, 1991, č. 37, s. 130–136.

Wikipedia, heslo „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets“, staženo 16. 4. 2010, dostupné z: <http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Weise_von_Liebe_und_Tod_des_Cornets_Christoph_Rilke>.

Wittmer, F.: Rilkes 'Cornet'. In: Görner, R. (ed.), *Rainer Maria Rilke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 11–25. 1. vydání v Modern Language Association of America (PMLA) XLIV 1929.

Jazykovědné a literárněvědné zdroje

Brukner, J. – Filip, J.: *Větší poetický slovník*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

Brunner H. – Moritz, R. (eds.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Schmidt, 2006.

COSMAS II, tzv. *Mannheimský korpus*. Dostupný z: <<https://cosmas2.ids-mannheim.de/cosmas2-web/menu.home.do>>, spravuje ho Institut für Deutsche Sprache.

Český národní korpus – SYN2005. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2005. Dostupný z: <<http://www.korpus.cz>>.

Český národní korpus – SYN2006pub. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2006. Dostupný z: <<http://www.korpus.cz>>.

Český národní korpus – SYN2009pub. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2009. Dostupný z: <<http://www.korpus.cz>>.

Internetová jazyková příručka. ÚJČ AV ČR, 2008. Dostupná z: <<http://prirucka.ujc.cas.cz/>>. Vytvořená pracovníky jazykové poradny Ústavu pro jazyk český.

Internetový portál Český jazyk: Slovesa. <Dostupné z: <http://cesky-jazyk.upol.cz/articles.php?id=25>>, staženo 27. 7. 2010. Vytvořen pracovníky Univerzity Palackého.

Karpatský, D.: *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 1997.

Příruční mluvnice češtiny. Ed. M. Grepl, P. Karlík et al. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003.

Příruční slovník jazyka českého, vydáván 1935–1957. Dostupný z: <<http://bara.ujc.cas.cz/psjc/search.php>>, staženo 28. 7. 2010. Web spravuje Ústav pro jazyk český.

Slovník bratří Grimmů. Staženo 30. 4. 2010, dostupný z: <<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/woerterbuecher/dwb/wbgui>>. Web spravuje univerzita v Trieru.

Slovník české literatury. Ladislav Fikar. Autor hesla: M. Mravcová, 1995. Staženo 30. 7. 2010. Dostupné z: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1006>>. Stránka ÚČL AV.

Soupis českého uměleckého překladu. Obec překladatelů. Dílo L. Kundery, dostupné z: <<http://obecprekladatelu.cz/K/KunderaLudvik.htm>>, staženo 2. 6. 2010.

SparkNotes (2010). Literární server. Dostupný z: <<http://www.sparknotes.com/lit/1984/themes.html>>, staženo 15. 7. 2010.

10 Přílohy

díl A

Příloha 1 – Parodie Roberta Neumanna

Příloha 2 – Překladatelé vybraných Rilkových básnických děl

Příloha 3 – Přednesové značky R. Lukavského

Příloha 4 – Porovnání vybraných míst

- Lexikum
- Eufonie

díl B

soupis textů (originál a devět překladů)

- samostatný výtisk, součást stejnojmenné diplomové práce (Richterová 2010)

Příloha 1 – Parodie Roberta Neumanna

Rast! Einmal wieder ruhen. Träumen von den heimischen Truhen und sich ruhig im Grase dehnen und das Sehnen und Kühlewähnen der verrauschenden Lichtfontänen nicht mehr senden in alle Welt. [...] Brand! Und er klirrt an der Glätte. Über die Kette der Minarette flackt schon Geknatter. Weiße Wände heben die Hand. Aber ein satter Nachtgevatter ist ohne Blende über die niederen Nelken geneigt. Schweigt. Lüsterne Flüsse ahnen allen Bestatter. Der von Langenau bricht – und das Licht ist das Tor – vom Gesicht aus der Nacht durch die Wacht in den Chor und sendet flatternder Fahnen Gewicht hell heiß aus den brechenden Brettern hervor. Verwirrt das Gehöft. Durchklirrt die Gefahr und schirrt seine Stute. Und der ganzen staunenden Mädchenschar – ihr girrt noch geblufft über Tag und Jahr der Rilkische Rhythmus im Blute.

Robert Neumann, Aus der Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Nach Rainer Maria Rilke, in: ders., *Mit fremden Federn. Parodien*, Stuttgart: Engelhorn, 1927, S. 33f.

Příloha 2 – Překladatelé vybraných Rilkových básnických děl²⁵¹

Překladatel / Dílo	Cornet ²⁵² (1906)	Requiem ²⁵³ (1909)	Duineser Elegien (1923)	Sonette an Orpheus (1923)
Karel Hádek (1894–1950)	1914			
J. J. Fišer (vl. jm. Jan Jaroslav Lehovec) (1893–1966)	1927			
Milan Maralík (1912–1987)	1934			
Ladislav Fikar (1920–1975)	1949			
Ludvík Kundera (1920–2010)	1958			
Radovan Lukavský (1919–2008)	1969 ²⁵⁴			
Rudolf Havel (1911–1993)	1976 ²⁵⁵			
Jindřich Flusser (1917–1994)	1994			
Zdeněk Hron (*1944)	2004 ²⁵⁶			
Jozef Tkadlec (1897–1976)		1934		
Bohuslav Reynek (1892–1971)		1937		
Otto F. Babler (1901–1984)				1926 ²⁵⁷
Pavel Eisner (1889–1958)			1930	1929 ²⁵⁸
Vladimír Holan (1905–1980)		1937		1937 ²⁵⁹
Václav Renč (1911–1973)				1937 ²⁶⁰
Jaroslav Pokorný (1920–1983)			1966	1966 ²⁶¹
Jiří Gruša (*1938)			1963–1969 překládal, 79 samizdat, 99 – revidováno	
Tomáš Vítek (*1967)				2003 ²⁶²

²⁵¹ Tuto tabulku vytvořila E. Knechtlová, upravila a doplnila ji autorka práce. Jedná se o výběr.

²⁵² Celý název zní: „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“, první verze vznikla r. 1899, poprvé byla zveřejněna r. 1904, knižně konečné znění Korneta vyšlo r. 1906.

²⁵³ Jde o dvě básně: *Requiem für eine Freundin* a *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*; později vydáváno pohromadě ještě s *Requiem für einen Knaben*.

²⁵⁴ Reedice roku 1971.

²⁵⁵ Nepublikovaný překlad z roku 1941, přepracovaný 1976.

²⁵⁶ První verze překladu byla publikována roku 1986.

²⁵⁷ Babler publikoval tři sonety Orfeovi, dva r. 1926 a třetí r. 1927 (Otterová 2008: 30); již r. 1926 vyšly jeho „Modlitby dívek k Marii“.

²⁵⁸ Eisner publikoval čtyři sonety Orfeovi, první tři r. 1929 v Lidových novinách, spolu s ještě jedním překladem je zařadil do výběru „Bozi a lidé“ r. 1936 (Otterová 2008: 37).

²⁵⁹ Neúplný překlad, Holan v rámci výboru „Slavení“ přeložil 19 sonetů Orfeovi.

²⁶⁰ Knižní verzi předcházely roztroušené publikace v tisku, druhá knižní verze z roku 1944 se mj. liší vyšší mírou interpretace (Otterová 2008: 68nn.).

²⁶¹ Pokorný přeložil pouze první část Sonetů Orfeovi, dále ji přepracoval r. 1990 pro Karlachův výbor.

²⁶² Po Renčovi druhý úplný překlad Sonetů Orfeovi.

Příloha 3 – Přednesové značky R. Lukavského²⁶³

Volání! Kornete! ✓
Ryk splašených koní, modlitby
a klení,
rouhání: Kornete! ✓
Třesk kovu o kov, rozkaz
a zatroubení;
ticho: Kornete! ✓
A ještě jedou: Kornete! ✓
A tryskem jízda vyrazí, až koně zpění.
Ale korouhev nikde není.

Obr. 1: Lukavský, odd. 24, přednesové značky

Mladý pán z Langenau je v davu
nepřátel, ale docela sám. Leknutí
mu uvolnilo mezi nimi místo
v kruhu a on vězí v jeho středu
pod korouhví, která zvolna doho-
řívá. ✓
Zvolna, skoro zadumaně, se teď kolem sebe dívá. ✓

Obr. 2: Lukavský, odd. 26, přednesové značky

²⁶³ Dr.h.c. Radovan Lukavský, vydala AMU 2005.

Příloha 4 – porovnání vybraných míst